TRIVIUM

SCHWEIZERISCHE
VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT
UND STILKRITIK

Jahrgang II Heft 1

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

TRIVIUM

SCHWEIZERISCHE VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT UND STILKRITIK

HERAUSGEBER:

Theophil Spoerri und Emil Staiger

SCHRIFTLEITUNG:

Gerda Neukomm, Rütistrasse 11, Zürich 7

Inhalt des 1. Heftes II. Jahrgang

JANUAR 1944

Seite	1	*Lettre à un collaborateur*	
„	2	*Le poète et la langue*	Marcel Raymond
„	25	*Stil der Ferne, Stil der Nähe*	Theophil Spoerri
„	42	*Hölderlin und das Wort*	Hannes Maeder
„	60	*Odysseus in der Hölle*	Theophil Spoerri
„	66	*L'esthétique de Claudel*	Arthur Jeanrenaud
„	71	*Glossen*	

Die Mitarbeiter dieses Heftes: Erich Brock, Zürich; Arthur Jeanrenaud, Lausanne; Hannes Maeder, Zürich; Fritz Meyer, Bassersdorf; Marcel Raymond, Universität Genf; Reto Roedel, Handelshochschule St. Gallen; Julius Rütsch, Zofingen; Theophil Spoerri, Universität Zürich.

Preis des Jahrgangs (4 Hefte) Fr. 10.—, des Einzelheftes Fr. 3.—.

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

Lettre à un collaborateur

(En guise de préface à la nouvelle année du Trivium.)

Cher collègue,

Votre grand article sur Pétrarque me met dans un cruel embarras. C'est le principe sur lequel nous avons basé notre jeune revue qui est en question et je serais heureux d'avoir là-dessus votre avis très personnel.

Nous voulions créer une revue qui aurait une physiognomie nouvelle et nettement marquée. La ligne que nous nous étions promis de suivre était que chaque fait constaté sur le plan des idées devait trouver sa correspondance sur le plan de l'expression. Il n'y a pas — croyons-nous — d'autre moyen de donner une base objective à l'étude des textes littéraires. On trouve trop facilement toutes les idées qu'on veut dans un auteur qu'on étudie. Et l'auteur lui-même donne quelquefois comme siennes des idées qu'il croit avoir faites siennes et qui ne le sont pas. Certainement vous serez d'accord avec nous que seules les idées comptent qui font partie de sa substance, de sa personne — les idées incarnées. Or, l'incarnation se voit. L'incarné dans le domaine littéraire c'est le style. Là où se montre un style personnel, il n'y a plus de divorce entre la parole et la vie, la parole s'est faite chair. L'auteur ne répète pas une leçon apprise, il l'incorpore. «Si vous le voyez, dit Montaigne, vous l'oyez; si vous l'oyez, vous le voyez.» Il ne s'agit plus d'idées reçues et transmises tellesquelles, il s'agit d'idées transformées — par la forme vivante — en vision.

Vous sentez, je l'espère, que ce que je cherche péniblement à formuler ne part pas d'un snobisme de petite chapelle littéraire ou scientifique, mais qu'il s'agit là de ce qui nous tient le plus à cœur, à vous autant qu'à moi, de ce qui est le besoin le plus brûlant de notre époque: retrouver dans tout ce que nous faisons le sens de l'incarnation. Et comme notre travail c'est d'apprendre à lire des textes, nous faisons humblement notre devoir en donnant toute notre attention à la réalisation des idées dans le style, en prenant la forme comme critère de la réalité vivante.

Je sais qu'il vous serait facile de montrer avec plus de détail comment les grandes idées que vous avez dégagées de l'œuvre du poète se montrent dans ses modes d'expression personnels. Vous vous êtes attaché surtout aux idées, ce qui était votre bon droit, mais vous voyez d'où vient notre embarras. Une si importante contribution couverte de l'autorité de votre nom risque de brouiller

un peu pour nos lecteurs la ligne que nous voudrions toujours p nettement dégager. Ce que je vous demande, cher collègue, n'est pas de changer votre texte. Je sais trop bien combien u chose écrite a pris son droit à l'existence et ne peut être modif dans son caractère. Mais je me permets en toute confiance de vo demander si en utilisant votre texte autre part vous pourr quand-même nous donner prochainement une autre contributi peut-être en interprétant quelques sonnets selon notre règle jeu — qui pour vous est moins une règle qu'un jeu.

En attendant, non sans trembler, votre réponse, je vous prie croire, cher collègue,

à ma respectueuse affection

Th. Spoerri.

LE POETE ET LA LANGUE

Par Marcel Raymond.

Essayons d'imaginer la relation du poète et du langag Il se peut qu'un ordre particulier de relation de l'esprit et langage appartienne en propre au poète, qu'au cours de s expérience un sentiment du langage se révèle à lui ou d meure confus à ses yeux sans qu'il soit moins nécessaire po cela de le définir.

Le langage sert communément à tout autre chose qu'à travail du poète. Le français moderne, en particulier, possè un ensemble de qualités dont celui-ci ne sait trop que fai (vertus évidentes, envahissantes), tandis qu'il est forcé tirer parti de qualités plus cachées. D'ailleurs ces circonsta ces ont rendu le poète français d'autant plus ingénieu toutes sortes d'obstacles, et l'obligation de ruser avec u langue assez rebelle, l'ont éclairé sur lui-même. Est-ce l'eff du hasard si, depuis trois quarts de siècle, la plupart d grands mouvements poétiques, et les plus audacieux, so partis du «pays de la raison»?

I.

Dans son travail de création verbale, le poète doit faire face à trois sortes principales de difficultés, qu'il en ait ou non conscience: 1) Comment s'y prendra-t-il pour dire les choses premières et personnelles qui se lèvent en lui, avec les mots de la langue commune et au gré d'une syntaxe fixée? 2) Comment nommer des choses sans nom qui plongent dans l'obscur et dans l'informe, avec des vocables dont le dictionnaire détermine et limite le sens, ou les sens, d'une manière qui veut être rigoureuse? 3) Comment faire passer des réalités substantielles dans une langue qui s'offre à l'observateur comme un système de relations, où les mots ont une valeur fonctionnelle — ce pouvoir indicateur, impératif, qu'ils perdent aussitôt leur fonction accomplie, aussitôt traduits en acte ou en idée? Au-delà de ces questions, j'en aperçois une autre: celle de savoir si la réalité, en son fond véritable, est saisissable par le moyen du langage, si elle est «commensurable avec le langage», suivant la formule de Bergson, avec ce qu'il appelle «le discours».[1]

A la dernière page de ses *Etudes de psychologie linguistique,* le R. P. Jousse écrit, de façon un peu rébarbative: «Voici que prend soudain un aspect étrange, comme d'un pseudo-problème, la fameuse antinomie *intuition — discours* ... Cette prétendue antinomie ... ne serait-elle pas due au fait, très contingent, que M. Bergson joue sa pensée, en France et au XXme siècle, avec d'antiques gestes sémiologiques indo-européens dont les évolutions sémantiques millénaires ont voilé le caractère originairement et immédiatement réactionnel aux intuitions de toute nature?»

Cet homme d'autrefois dont parle Jousse, inséré dans l'univers, incapable de s'opposer à l'univers comme à un objet, de se regarder lui-même — et ses sentiments, ses idées, ce que l'on appellera des idées — comme un objet, en qui et autour duquel toutes choses sont unies vaguement et mal différenciées, cet être que nous pouvons essayer de ressusciter en nous (et les poètes précisément nous y aident) comparons-le à un écho sonore. Aux touches que l'univers lui adresse et qui le meuvent intérieurement, il réagit; il est à la recherche, peut-être, d'une espèce d'unisson, auquel tous les êtres na-

turels tendraient à leur insu, à leur manière, comme s'ils étaient travaillés par un instinct de profond mimétisme. Informé par l'univers, plus directement par ce qui se trame dans les zones qui l'enveloppent de près, l'homme mime de tout son corps, de tous ses organes ce qu'il voit, il fait le geste de son désir. Si le langage oral se substitue au langage manuel, s'il crie, si ce cri s'articule, on peut se demander si la gesticulation des organes du larynx et de la langue et des lèvres ne sera pas un prolongement des mouvements de l'organisme, qui aboutira à une transmission ondulatoire dans le milieu sonore. Du moins apparaît-il que ces premiers cris articulés dépendent dans une large mesure d'une certaine mimique et dynamique corporelle.

L'erreur serait d'accuser *a priori* cette psychologie de «matérialisme». Ce qu'elle suppose, c'est une union intime du physique et du psychique. Mais on invoquerait au besoin en sa faveur le témoignage de plus d'un auteur «grave», y compris Aristote qui postule la présence du connu dans le connaissant, sans quoi il n'y a pas de connaissance véritable qui assure que l'homme ne peut s'approprier un objet selon son être qu'en le reproduisant en soi, en l'engendrant en quelque sorte de nouveau. Cette idée philosophique répond à une intuition très ancienne: «Ce que l'homme pense il le devient», lit-on dans les V é d a s. «Man wird, was man sieht», dit Holopherne devant Judith, dans le drame de Hebbel. On entrevoit dès lors comment a pu s'enraciner dans le psychisme humain la croyance à la vertu créatrice du Verbe que nous apportent divers textes sacrés. L'homme a été conduit à identifier la pensée et la parole, la parole et l'action, la parole étant le prolongement de l'action dans le milieu sonore, la parole, la pensée ayant un pouvoir direct sur les êtres et les choses. On entrevoit aussi comment la parole a pu trouver un merveilleux champ d'influence, au gré de l'ancienne magie. Elle agissait, disait-on, comme un organe sur un organe. Le chant, *carmen*, ou la lyre d'Orphée charme, captive, envoûte les esprits, les dieux, les objets mêmes de la nature, ou contribue à la capture des bêtes que le chasseur harcèle de ses traits et qui ne se rendent qu'à des pratiques propitiatoires.

Je ne suis pas remonté au Déluge pour le plaisir du dépaysement. Quelque chose de ces croyances subsiste dans l'esprit du poète et son art reproduit peut-être certains de ces mouvements. D'emblée, je prévois quelques objections majeures.

Quel rapport entre ces «primitifs» réagissant à la pression du monde, ou du milieu, comme des brutes, et l'homme de la culture, de la vie intérieure, de la vie spirituelle qu'est le poète, docile à l'appel de l'imagination et du rêve ou proie des fantômes, pour qui les corps et les objets tangibles pèsent peu? Il faudrait quelque loisir et des remarques bien liées pour écarter tout à fait cette objection. Observons toutefois que le poète, s'il est à l'opposé du «primitif» à tant d'égards, doit garder le contact avec les mouvements élémentaires de l'être et la source vive de l'existence. La valeur de sa création est à ce prix. Semblablement la plus haute mystique se greffe peut-être sur des états «prélogiques» (au sens de Lévy-Brühl) d'où elle tire une part de sa nourriture par un approfondissement du sentiment de la «participation»; des éléments provenant de ces états premiers s'y retrouvent, mais transfigurés et méconnaissables.

Il y a plus: On peut admettre que les pensées et les rêves purement spirituels de l'homme (ou qui paraissent tels) ont leur retentissement immédiat et insoupçonné dans son organisme. L'imagination est plasmatrice au plus haut degré; elle est la faculté de «se faire sentir les choses» (Flaubert), les choses absentes mêmes, celles qu'on croit tirées du néant. Si l'homme devient ce qu'il voit, qui démontrera qu'il ne devient pas ce qu'il imagine? S'il est ébranlé par l'univers jusqu'en ses racines, il le sera par l'inflexion de sa rêverie la plus aérienne. Le composé esprit-chair ne se défait à aucun moment. Tant que nous vivons, le pacte est indissoluble; mystère inexpliqué. Il n'est point de pensée qui ne soit en quelque sorte incarnée, même la plus abstraite. Et qui sait si nous n'avons pas le pouvoir virtuel de revivifier tous les gestes passés, ces gestes «intérieurs» qui attendent en nous, au-dessous du niveau de la conscience, depuis qu'ils ont été enregistrés, ensevelis? Ils attendent un appel, une incidence heureuse (la madeleine de Proust!) et l'occasion de renaître,

de contribuer à la création de soi par soi, et de l'univers à soi, qu'est pour l'homme l'existence.

Non seulement l'homme a changé, dira-t-on encore, mais le langage avec lui, depuis le temps des cris articulés, modelés... Ce qui distingue le langage humain, n'est-ce pas précisément que le mot y est un signe, qu'il est un système de signes? L'intelligence est intervenue, elle a fait cesser l'adhérence du mot à l'objet, à l'action. Le mot a acquis peu à peu une valeur indépendante, il désigne quelque chose d'autre que lui-même.* Au point que l'on pourra imaginer une langue entièrement artificielle ou conventionnelle, formée de signes qui seront tous arbitraires (sans motif, sans raison d'être naturelle) variant au gré des hommes ou d'un législateur du langage, le besoin d'échange et de communication l'ayant décidément emporté sur tout autre.

Les linguistes aiment à nous montrer que la part de l'arbitraire, dans toutes les langues modernes, est considérable. Les «antiques gestes sémiologiques» dont parle Jousse sont bien voilés. Comment s'étonner que Bergson n'en ait pu déterminer la trace, dans les langues dont il disposait? Au sein de «la noire confiture des siècles», pour user d'une image de Claudel, les langues anciennes, les langues premières se sont défigurées toujours davantage. On a fait plus d'une fois l'histoire des changements de sens des mots, qui ont été causés souvent par des fautes grossières. Que de hasards dans cette histoire! M. Bally s'est appliqué à souligner les progrès de l'«asémantie» dans la langue française**, où les signes arbitraires sont beaucoup plus nombreux que les signes «motivés» (qui expriment quelque chose, indépendamment du sens que nous sommes convenus de leur attribuer).

Rien en somme qui ressemble moins, si nous adoptons cette perspective, à une imposition mystique des noms, pour l'éter-

* «Le langage humain... se distingue... par un trait essentiel: les groupements phonétiques qu'il emploie ne servent pas directement à communiquer un état affectif ou un appel; là où ils servent à cet usage ils le font en utilisant des *mots*» (Antoine Meillet, *Remarques sur la théorie de la phrase*, dans la *Psychologie du langage* (Alcan 1921). Même point de vue chez E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen I*, Berlin 1929.

** Voir *Linguistique générale et Linguistique française* (à partir de la p. 23).

nité; ou à une création nécessaire, qui se maintiendrait en sous-œuvre au long de la durée. Au contraire, tout suggère l'idée de multiples inventions circonstantielles; parfois nous prenons sur le fait ces inventions. Comment l'homme moderne, le poète serait-il en mesure de mettre à nu les premiers «gestes propositionnels»? Comment retrouverait-il dans la langue d'aujourd'hui l'homme très ancien qu'il fut?

Que la langue soit arbitraire et conventionnelle, il faut le croire, mais pas tant qu'on le dit, peut-être. Ce qu'on nomme un système linguistique est une réalité que nous ne pouvons jamais considérer d'un seul regard — qu'il nous est même impossible de «considérer» (si ce n'est par abstraction et dans son détail) comme un objet, un mécanisme aux pièces interdépendantes, extérieur à nous-mêmes. Nous pensons isoler des causes et des effets. Mais le processus entier de la langue dépend sans doute d'une réalité organique insaisissable, qu'animent des forces dont il est difficile de prendre conscience. Ce qui, pour nous, est caprice, accident, ou décision arbitraire (idée qui peut être «juste» du point de vue du positivisme), répond d'autre part à des exigences dont le principe nous échappe, ou se développe à l'intérieur d'un réseau de possibilités qui sont conformes au génie de la langue, cet X mystérieux dont on aurait tort de nier a p r i o r i la présence.[2]

Mais j'accepte de mettre tout au pis: je consens provisoirement à regarder la langue moderne, disons la langue française, comme un système de signes dont la plupart sont arbitraires, immotivés. C'est pour ajouter aussitôt que ce signe arbitraire est susceptible de s'imprégner peu à peu de nécessité, et qu'il peut donc cesser d'être simplement un signe. Je pense à cet enfant que je connais bien et que j'ai vu contempler, le nez à la fenêtre, durant des heures, de tout son esprit, de tout son corps, de son être entier, des ouvriers en train de paver la chaussée. Après avoir demandé ce que c'était que ces gros cubes en bois, comment ils se nommaient (c'était pour lui la même chose), il accueillit comme une révélation ce mot tombé du ciel, ce mot de *pavé* que je lui lançai, et il commença de le répéter sans relâche, tout le jour, en même temps qu'il se répétait à lui-même, de toutes ses forces,

ce geste qu'il voyait accomplir sous ses yeux et qu'il ima
nait, qu'il emmagasinait, qu'il «se faisait sentir» pour to
jours. A son impression profonde venait correspondre, de pl
en plus intimément, une conduite verbale, une expressio
pour lui la seule possible (lui présenter, à ce moment,
autre mot, c'eût été changer le monde).

Il se produit une contamination réciproque de la condu
organique et de la conduite verbale, désormais fondues so
un sceau unique. En l'absence de l'objet, son nom éveille
le sentiment de sa présence réelle. Une fois établie solid
ment, la coutume engendre une seconde nature; plus exact
ment, elle «crée» — une nature, car avant elle, dans le cas
dessus, il n'y avait rien qu'une table rase. On saisit ce qu
y a de vrai, même si l'on s'arrête à un mot tout à fait inexpr
sif (car le mot *pavé* ne l'est pas), dans ce que dit Paul Cla
del en son *Art Poétique:* «Le mot n'est pas seulement la fo
mule de l'objet, il est l'image de moi-même en tant qu'i
formé par cet objet... Il est une formule conjuratoire do
nous nous servons pour provoquer un certain état de no
tension personnelle, correspondant à tel objet extérieur,
qui pourra désormais lui servir d'image, de mise-en-marc
de *clef*...» (peut-être faudrait-il remplacer le mot ima
par celui d'action personnelle et inchoative).

Ainsi, à la vision de la langue que j'évoquais tout à l'heu
à ce système de signes arbitraires, sans aucun lien avec
objets, les actions qu'ils signifient ou représentent, il convie
d'opposer le sentiment que nous avons de l'existence et de
présence concrète des mots. Nous sommes donc en mesu
d'adopter, à l'égard de la langue, deux attitudes-types (par
d'autres, moins importantes). Une fois le langage acqu
une fois installés dans nos habitudes (et notre monde constru
dans ses structures principales), les mécanismes linguistiqu
bien ajustés se déclanchent sous l'impulsion la plus légè
les mots, par groupes, et les phrases se lancent comme d
trains sur un réseau compliqué de rails et d'aiguilles, sa
que nous les «sentions passer» véritablement, sans que no
éprouvions leur présence et celle des choses qu'ils profère
Mais pour celui qui garde un peu de la fraîcheur de l'enfan
qui entend les mots et les phrases, qui subit leur choc ou le

caresse, qui les contemple eux et leur vivant contenu, qui les laisse cheminer en soi jusqu'aux profondeurs, sans faire de sa vie un pont roulant vers un but, les mots alors constituent «une espèce soluble dans l'esprit» (Paul Claudel).

Nous comprenons mieux maintenant la légitimité de la distinction qui a été plus d'une fois proposée, et d'abord par des poètes comme Stéphane Mallarmé, du «double état de la parole»: brut (nous dirions plutôt transitif) et essentiel (ou substantiel). La parole essentielle possède une vertu intrinsèque, un pouvoir de rayonnement, de création psychique. Quant à la parole brute, Mallarmé la compare à une pièce de monnaie, bonne à «échanger la pensée humaine».* Un linguiste, M. Vendryès, vient faire écho au poète: «Par une sorte d'accord tacite, dit-il, on a donné aux mots une valeur fiduciaire, on les a pris pour objets d'échange, comme on a substitué au payement en nature l'usage du numéraire ou du papier-monnaie.»** Grand progrès, certes, pour la communication des idées, pour le développement des rapports entre les hommes — qui sont, en état de «civilisation», des rapports d'usage. Il est indispensable que les rouages de la machine se répondent rapidement, et dans le détail le plus infime. Mais le poète entend payer en nature; il est assez généreux pour cela. Et l'amateur de poésie s'obstine à mépriser le papier-monnaie; cette convention, à ses yeux, ne vaut rien. Pour le poète, l'emploi universel du papier-monnaie, dans un monde entièrement rationalisé, dans une société où tout serait réglé par des signes, équivaudrait à une catastrophe.[3]

Il est remarquable de voir un homme comme Paul Valéry, dont l'intelligence est sceptique, hésiter entre le savoir qu'il tient des linguistes et la croyance que lui suggère sa nature de poète: «Nous *savons* bien, dit-il,*** qu'il n'y a presque point de cas où la liaison de nos idées avec le groupe des sons qui les appelle une à une ne soit tout arbitraire ou de pur hasard...» Mais le croyons-nous? Mallarmé ne le croyait pas. Et après avoir noté du bout de la plume, comme une curiosité, ce que les hommes des anciens temps demandaient à la

* *Divagations*, éd. Charpentier, p. 250. ** *Le Langage*, op. cité. Voir aussi Fréd. Paulhan: *La double fonction du langage* (Alcan). *** *Variété III* (N.R.F.), p. 16

poésie, quelle espèce de «charme», Valéry s'enflam
lorsqu'il en vient à dire ce que peut être son pouvoir: «
arrivait que ce poète (Mallarmé), le moins primitif des poèt
donnât, par le rapprochement insolite, étrangement chanta
et comme s t u p é f i a n t des mots, — par l'éclat musical
vers et sa plénitude singulière, l'impression de ce qu'il y a
plus puissant dans la poésie originelle: la f o r m u l e m
g i q u e. Une analyse exquise de son art avait dû le co
duire à une doctrine et à une sorte de synthèse de l'inca
tation.»

La poésie galvanise. Et il faut l'accueillir de telle so
qu'elle opère en nous cette fusion et cette unification de n
puissances. On peut penser d'ailleurs que l'usage poétique
la langue a partie liée avec un usage particulier du mon
La plus grande part de l'esprit humain est voilée. Pourta
l'homme a le besoin de se voir, celui d'éprouver sa paren
avec tout ce qui l'entoure. Cet arbre chargé de feuilles,
puis l'examiner comme un étranger, comme un mort, et qua
aux résultats de mes observations je suppose que je pourra
les représenter par des chiffres, par un langage algébriqu
vidé de toute substance. Au contraire, au prix d'une conten
plation intense, cet arbre cessera d'être un objet distinct
il entrera en moi comme une réalité vivante. Sa forme, s
mouvements, ses couleurs, deviennent les symboles d'u
existence où je retrouve mon être le plus intime.

Ce qui précède implique une distinction entre la pens
conceptuelle, qui procède par schémas et fixe des rapport
et la pensée concrète qui éveille en nous le sentiment indéf
nissable de la présence et de la plénitude.

II.

«La foi au langage est la foi propre au poète», dit Alain;
la poésie ne serait pas possible s'il n'y avait en tout langag
«des harmonies cachées entre le son et le sens». Si cette f
reposait sur le néant, la poésie existerait-elle? Mais el
existe; et cette foi repose en premier lieu sur ce trésor d'e
périences enregistrées qu'est le composé corps-esprit, et s

* *Propos de littérature* (Hartmann).

sa plasticité qui permet de nouvelles expériences et de nouvelles inventions.

Imaginons le poète face aux difficultés que j'énumérais plus haut. Pour dire des choses premières avec les mots usés de la langue commune, il faut la prendre à sa source et la ressusciter en quelque manière. «Le vers, note Mallarmé, qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole: niant, d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes . . . vous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire d'élocution, en même temps que la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère.» * Le *hasard* (le contingent, le circonstantiel) que Mallarmé essaye d'éliminer du langage, il rêve de «l'abolir» dans le monde par un heureux coup de dés. L'absolu de la formule incantatoire, s'il était réalisable, l'absolu du verbe, calqué sur la structure intime des choses, aurait cet effet de nous faire toucher leur essence.

L'histoire des poètes nous les montre acharnés à la poursuite de mystères qui peuvent être de l'ordre spirituel le plus élevé, mais qui sont aussi, et nécessairement, des secrets du langage. Ils spéculent sur la sonorité, la «couleur», la «figure» des vocables; ils se réfèrent bizarrement aux principes de l'ancienne Kabbale et aux traditions occultes. [4]

Il s'agit toujours de faire passer des choses sans nom dans des mots dont le sens est à peu près déterminé. Il s'agit toujours de rendre sensible et active la «charge de nuit» qui s'accumule sous l'enseigne lumineuse des mots. Cette nuit n'est pas seulement celle de l'affectivité, qui n'est pas si obscure. Tous, nous donnons cours à nos passions dans le langage, et généralement sans aucune poésie. Mais l'idée de poésie — qu'elle naisse d'une considération des œuvres récentes ou d'une étude des grandes œuvres du passé — apparaît liée pour nous à celle d'un au-delà des choses ou du *moi* normal. Le souffle qui aimante le langage du poète et qui anime sa voix inimitable doit provenir de cette zone des profondeurs où se forme le sentiment métaphysique de l'existence.

---

* *Divagations*, p. 251.

La valeur substantielle du langage, le poète tentera
l'imposer au lecteur par une tout autre évidence que cel
des idées claires. L'étrangeté des ajustements verbaux y pou
voira, et ces phrases qu'il est impossible de survoler, comm
on fait des trains de clichés ou des formules automatique
ces vers qu'il est impossible «d'avaler d'un trait» (suivant u
remarque de T. S. Eliot), ces mots dont il faut sentir la pul
et qui doivent être soumis à l'épreuve du tact, spirituel
charnel. Au reste, la réussite, pour être moins bouleversant
n'est pas moins belle lorsque l'étrangeté est pour ainsi di
indiscernable, et que c'est la nature elle-même en ses aspec
les plus «vulgaires» qui, réfractée dans le langage, jette s
nous le regard de l'innocence.[5]

Du réel au langage il y aurait donc des ponts, mais d
ponts volants, fragiles. Et peut-on savoir au juste ce qu'
laissent passer? Cet enfant qui s'est afforcé d'assimiler
nom à une mimique de tout son être, sans doute se trompe-t
quant au poids de ce pavé qu'il a vu, mais qu'il n'a pas so
levé. Il a pris possession en lui d'une sorte de vision irr
diante; il s'est «fait sentir» ce poids... Notre expérience d
choses du monde est en grande partie imaginaire; et par sui
notre connaissance du monde. Mais il est vrai, et le fait e
de toute importance, que nous n'en sommes plus à considér
l'imagination comme une simple «maîtresse d'erreur». Cet
faculté, moins individuelle que cosmique, est une force
nature qui nous traverse et nous dépasse. Elle contribue,
notre insu, à nous «mettre à l'unisson». «En tant que micr
cosme, écrit Max Scheler *, l'homme est un être qui, du fa
qu'il porte en lui des réalités par lesquelles il se rattache
tout ce qui existe, est lui-même cosmomorphique et, comm
tel, susceptible, partant de lui-même, de parvenir à la co
naissance de tout ce qui compose l'essence du cosmos.» Po
voir en quelque sorte théorique et virtuel, de l'avis du phil
sophe, à tous égards conditionnel. D'autant qu'il y a loin
la connaissance pratique d'un objet, dont un long commer
et un maniement répété nous assure l'usage, à la connaissan
de son «essence» métaphysique. Pour que cette dernière f

* *Nature et formes de la sympathie* (trad. franç., Payot, p. 161).

possible, il faudrait toutes choses au mieux, et combien de chances favorables...

On peut douter que la pensée, même la plus authentique, la plus proche de sa source, coïncide jamais absolument avec le réel, au sens métaphysique, supposé qu'elle ait avec lui quelque communication. C'est que la pensée n'*est* pas. Elle se forme, elle se déforme, elle se métamorphose, toujours à la recherche ou à la conquête d'elle-même. Elle se fait et se défait, elle s'imagine par le moyen des mots. En va-t-il autrement de la *pensée poétique?* Elle se fait à mesure que le poème se compose. Elle naît d'un enchevêtrement d'actions et de réactions, d'inventions qui se heurtent à des obstacles et n'aboutissent pas, de virtualités qui s'actualisent à l'improviste — le tout aboutissant à une fin peut-être imprévue et imprévisible, à une cristallisation qui s'impose à la conscience esthétique sans qu'elle l'ait souhaitée.

Le poète qui voue toutes ses forces à la création d'un poème qui sera (croit-il) sa vie, en ce qu'elle a de plus authentique, s'engage par là dans une expérience qui est conditionnée par les exigences de l'œuvre à faire. Peut-être qu'il ne les apercevra pas clairement, qu'il aura le sentiment de laisser son poème s'approfondir et mûrir comme un fruit, par l'effet d'une maturation inconsciente. Alors même, le poème puisera dans l'esprit du poète et dans sa vie la nourriture dont il aura besoin, et nulle autre. Et le poète s'isolera toujours davantage en lui-même, suivant le destin de son œuvre.

Autant qu'une expression, un poème est une construction, une invention — une espèce de mythe. Et le poète, au cours de son travail, se conquiert en inventant sa pensée poétique. Il s'ensuit qu'on ne saurait dire vraiment que «sa nature» ou la «réalité de son âme» passe, telle quelle, dans sa création. C'est une «seconde nature» que le poète engendre par le verbe.

Les relations entre les données immédiates du réel, telles qu'elles s'offrent confusément au poète, et la poésie faite, réalisée, ne sont pas simples mais au contraire fort compliquées. Il ne s'agit aucunement d'un libre passage ou d'un simple prolongement; d'une réfraction plutôt, d'une condensation, de diverses transmutations d'un milieu à un autre

milieu, d'une atmosphère diffuse à une plus haute atm
sphère. Et si l'on songe d'autre part au chemin parcouru
les diverses langues, depuis leur origine, à leurs transform
tions successives et à leurs avatars, on comprendra mie
pourquoi les poètes, et les plus ambitieux, parmi ce
qui ont demandé au langage poétique de leur apporter, s
l'espèce d'une communion eucharistique, ce monde et l'aut
ont connu si souvent, après la joie du triomphe, le sentime
de l'échec. Echec moins littéraire que métaphysique, dû sa
doute à l'incapacité où est le langage de devenir ontolog
de recouvrer la puissance du Verbe.

Il n'en est pas moins vrai que la poésie exige la rencon
de mots «fastes», qu'elle veuille bien favoriser de sa grâ
Un examen des poèmes existants, et de diverses époqu
permettrait de remarquer, par exemple, que les mots pop
laires, les plus anciens et conformes au génie de la langu
le sont aussi au génie de la poésie. Il faut bien admettre,
effet, que la langue enferme une poésie latente que l'exp
rience humaine a déposée en elle depuis le passé le pl
obscur. Le poète aurait trop à faire s'il devait créer ex n
hilo. «De même que les vêtements des saints conserve
les vertus miraculeuses dont ils ont été imprégnés, dit N
valis (dans un de ses *Fragments*), pareillement mainte paro
a été sanctifiée par quelque souvenir grandiose qui s'y ra
tache, et elle constitue à elle seule tout un poème.» Hum
«le vin du souvenir» que recèlent des noms de fleurs, d'e
sences végétales, de bêtes de la très vieille Europe — pe
venche, primevère, chèvrefeuille, rose, bouleau, chêne, érabl
belette, rossignol — c'est déjà, pour l'homme de l'Occider
suivre un long sillage qui descend peu à peu vers la «n
ture», cette patrie intérieure de la mémoire, source de tou
rêverie.

Rajeunir un mot, ce peut être simplement le rendre à u
vie ancienne; en nous arrachant à notre habitude des chos
le poète nous fait sentir à la fois et paradoxalement la no
veauté et l'ancienneté du monde, la pleine épaisseur de
durée. Il est peu de vocables qu'il ne soit possible de reviv
fier (il en va différemment des comparaisons, des méta
phores, qui supportent moins qu'on abuse de leurs vertus

Dans une lumière choisie, le poète saura montrer le simple *bleu* du ciel, et *l'onde mauvaise à boire* qui donne à la *Chanson du mal aimé,* de Guillaume Apollinaire, son amertume et sa douceur. Et quel poids humain dans le nom des *larmes,* qui répand son «suc précieux» au cœur des alexandrins de la *Jeune Parque:*

> D'où nais-tu? Quel travail toujours triste et nouveau
> Te tire avec retard, larme, de l'ombre amère?

Je ne puis qu'entr'ouvrir ici l'immense chapitre de la création métaphorique.[6] La psychologie rationaliste, expérimentale, associationiste, nous serait ici d'un faible secours. Elle nous égarerait bien plutôt. Voir dans le monde des métaphores le trésor de toutes les «illusions» humaines, comme si les images étaient nées en général d'une impuissance à saisir les choses *telles qu'elles sont,* à les nommer proprement *, comme si elles attestaient l'inadaptation de l'esprit à la réalité (une réalité dont la science aurait pour tâche de fixer enfin les traits immuables), c'est s'interdire, délibérément, toute recherche nouvelle. Car la Vérité, pour le poète, n'est pas celle des concepts, ni la connaissance celle de la science positive. Cette vérité-là serait pour lui sans vitamine. En ressuscitant les mythes qui végètent dans le langage, en les prolongeant par des images nouvelles, les poètes s'attachent à apaiser, par le mot efficace, le besoin d'adhérer à l'univers ou au rêve de l'univers et de l'approfondir par l'imagination du possible. J'aime à rencontrer chez un métaphysicien comme Whitehead, qui est parti des théories de la nouvelle physique, l'éloge d'un Wordsworth** et de son sentiment de la nature *in solido,* de la présence innombrable et

---

* C'est ainsi que M. Charles Bally présentait les choses dans son *Traité de stylistique française:* «Le premier homme qui a appelé un bateau à voile *une voile* a fait une faute...» et il regardait les poètes comme de grands «illusionnistes»: «ils croient nous donner la vérité en s'éblouissant d'images plus trompeuses que celles de la simple ignorance. La poésie n'est-elle pas l'aveu déguisé que notre bonheur n'est ni dans la vérité, ni dans la connaissance». Mais M. Bally a changé de point de vue et ces comparaisons ne le satisfont plus aujourd'hui.

** *La Science et le monde moderne,* trad. franç. (Payot) pp. 107 et suivantes.

organique des choses vivantes et passives, entrelacées — ser timent qui s'oppose de toute sa force au mécanisme d'apr Descartes et Newton. Voilà pourquoi le philosophe comm le poète lisent dans les primevères «des pensées trop pr fondes pour les pleurs».

La métaphore a-t-elle toujours cette intention positive?

J'admets que la métaphore, comme la périphrase — toutes les formes de l'euphémisme — puissent naître d'un d tour ou d'un libre jeu de la pensée que le réel ne vient p atteindre, et cela surtout dans les cultures dérivées dont l modèles, en fait de poésie, se trouvent dans des culture mères. L'esprit se plaît alors à dessiner une arabesque, u beau mensonge. C'est très consciemment que La Fontain ranime le mythe endormi dans l'expression: le vent souffle.

> . . . Les vents retenant leur haleine . . .
> Laissaient paisiblement aborder les vaisseaux.

Rêverie lucide, qui s'attarde dans un monde chimériqu perçu comme tel, sous un léger voile d'ironie; ce vers néan moins respire; cette «prosopopée» répond à une conduite ar cestrale à l'égard des forces naturelles, et je n'oserais p assurer que La Fontaine à aucun instant ne s'y laisse prendr

Mais cette réserve faite, il faut poser que l'image, chez poète qui croit à ses paroles (dans le temps qu'il les trouv tend à revêtir un caractère de nécessité. Défi à la logiqu puisqu'elle se forme au-delà des contraires, faute contre un certaine science (dépassée), c'est le réel pourtant qu'elle vis Au principe de ce «détour de la pensée», il n'y a pas un beso de fuir, mais une volonté de «préhension» ou de «compréhen sion». Peut-être que le réel, en son fond véritable, s'échapp toujours, comme l'eau s'écoule de l'éponge que la main press L'homme tout de même essaye de prendre, de prendre en semble. Brunetière, qui définit un jour la poésie «une méta physique rendue sensible au cœur et qui s'exprime par l moyen d'images», décelait chez Flaubert, ce prosateur-n une tentative de faire de l'image un instrument d'inves tigation psychologique. Il importe de suppléer à l'insuffisan des mots «propres». Pour E. R. Curtius, les métaphores, ch Marcel Proust, disciple de Flaubert, «sont des instruments d

connaissance». Arnaud Dandieu a placé au centre de l'esthétique de Proust l'intention de rendre à la métaphore «sa valeur mystique originelle». John Middleton Murry, de son côté, nous donne ce conseil: «Essayez d'être précis, vous serez métaphorique. . .» L'effort porte sur le langage qu'il faut approprier à d'autres réalités que celles de la raison, de la société ou même du sentiment. Ainsi s'opèrent des contacts toujours plus intimes ou simplement de nouvelles médiations.

La métaphore est une «catachrèse», au gré de la rhétorique, lorsqu'elle nous propose une analogie absurde. C'est alors que le conflit qui existe entre le sens des mots et leur valeur poétique entre dans sa phase aiguë. Le langage est en état de crise. La sacro-sainte propriété des termes est niée, ou elle est subordonnée à des obligations tout autres. Les grands auteurs du XVIIme siècle eux-mêmes savaient à l'occasion s'incliner devant ces mystères:

Cette *obscure clarté* qui tombe des étoiles . . .

lit-on dans le *Cid*. C'est d'une émanation substantielle de la nature des fluides qu'il s'agit ici, d'un *milieu* qui baigne et pénètre l'organisme; rien de plus vain que de ranger cette métaphore parmi les images visuelles.

Des libertés de ce genre apparaissent de plus en plus fréquemment chez les modernes:

Quand vers toi mes désirs partent en caravane,
Tes yeux sont la citerne où boivent mes ennuis.
(Baudelaire.)

Toute tentative de réaliser ces images dans le sensible s'avère trompeuse et décevante; la caravane des désirs ne forme pas un tableau et les identifications violentes du vers suivant ne sont aucunement «représentables».)

Ou cette louange du même poète à la femme aimée:

Vous êtes un beau ciel d'automne clair et rose.

Le rapport de participation que pose le vers est de nature occulte et mystique entre un être humain et l'être du ciel translucide, «ayant l'expansion des choses infinies». Rimbaud, dans le *Batetau ivre*, interroge du fond de sa nostalgie:

Est-ce en ces nuits sans fond que tu dors et t'exiles
Million d'oiseaux d'or, ô future Vigueur?

A la fois pain et vin, ce que désire le poète «voyant», c
une manne divine à consommer, et qu'il faut ravir a
abîmes, c'est la clarté paradisiaque dans une fulgurat
d'ailes, au-delà de toute obscurité; rien de comparable à
vie terrestre et au monde que nous croyons voir.

Un contemporain, Pierre Reverdy, chante «le délire a
doigts de cristal». Personnification d'une idée abstraite
d'un état physiologique? Non point, mais apparition qu
hallucinatoire, phantasme du rêve. Et ce démon impitoya
serre le poignet durement tout en enfermant l'esprit d
une spirale où sa lucidité s'accroît jusqu'au vertige.

Nous sommes condamnés à nous mouvoir sur deux pla
à connaître deux modes d'existence, celui de la veille, c
du rêve, et à passer trop brutalement de l'un à l'autre. M
les poètes paraissent deviner obscurément quelque possibi
de synthèse. Le langage agit poétiquement s'il nous aid
imaginer, à modeler un autre monde que celui de la rai
et de l'expérience. A un monde partagé, dissocié, le po
oppose le sentiment d'un monde organique, où tout ex
ensemble, s'interpénètre et se compense. Et l'on a pu voir
particulier dans la métaphore, qui révèle des analogies
plus en plus incertaines, qui fait jaillir des étincelles,
courts-circuits, entre des pôles très éloignés, un moyen
s'offrirait à l'homme, à son insu, de saisir «le même d
l'autre», et de poser au-delà du principe de contradiction
logiciens et du principe d'individuation des philosophes,
delà de toutes différences, l'exigence première de l'unité u
verselle. Derrière la «forêt» des mots qui nous regard
«avec des regards familiers» à la fois et pleins de myst
nous pourrions pressentir la «ténébreuse et profonde uni
dont parle Baudelaire.

Il est temps de conclure, après n'avoir fait qu'effleu
divers sujets.

Jusqu'à une époque récente, l'acte de création poéti
n'apparaît pas dans l'histoire comme un acte p u r. Dans
civilisations anciennes, la poésie, la musique et la danse,

exemple, sont associées, amalgamées, pour exalter l'enthousiasme religieux en mimant la vie ou la mort d'un héros ou d'un dieu. D'autre part, les premiers philosophes composent des vers. On écrit en vers sur l'astronomie, la chasse, la pêche, l'équitation, la culture des abeilles. Ces poèmes peuvent être fort beaux. Pourtant cette subordination du travail poétique à des intentions apparemment didactiques aurait de quoi décontenancer, après ce que nous venons de dire, si l'on ne se rappelait pas que les sciences, les techniques, étaient alors tout autre chose qu'aujourd'hui: elles étaient des activités nées du désir, tout comme la magie, et dont la fin, à l'origine, était toujours mystérieuse. Un chasseur ne croit pas qu'il lui suffise de tuer de sa flèche la bête qu'il poursuit; il lui faut s'en rendre maître et il y a pour cela divers gestes traditionnels. Toutes ces manœuvres mettent en jeu ce que Lévy-Brühl a appelé «la catégorie affective du surnaturel». Or, il n'est pas défendu de rêver qu'un long fil ténu relie ce «frisson ancien» au «frisson nouveau» de la nouvelle poésie, et qu'une certaine attitude poétique moderne, orientée vers le «mystère», mette en mouvement des ressorts de l'esprit qui vibraient jadis en présence du «surnaturel».

Mais aussi un fait a eu lieu, un moment est venu, au cours d'un processus plusieurs fois millénaire: l'homme peu à peu a pris conscience de lui-même, il s'est séparé du monde, il a regardé le monde comme un objet distinct du *moi*. En même temps il a pris conscience de son activité, qui fut d'abord indifférenciée. Cette activité s'est scindée, dissociée; l'homme a essayé de nommer ses facultés, de définir ses pouvoirs, de fixer les conditions d'exercice et les buts de chacun d'eux, faisant de tous des instruments au service d'un *moi* acharné à se fuir. Un jour est arrivé enfin, au XVIIIme siècle, dans l'Occident de l'Europe, où l'on a conçu comme possible une activité p u r e de l'intellect. A l'avènement d'un monde schématique a correspondu inévitablement le triomphe du langage-signe, ou du moins l'idée d'un langage abstrait, quasi algébrique.

Une réaction devait se produire. Elle s'est manifestée fortement, en France, avec Jean-Jacques Rousseau qui affirme la réalité unifiante de la vie affective. Après quoi, par un

mouvement contraire au précédent et complémentaire, s'
accomplie en Europe la prise de conscience progressive
poétique p u r. Ce que les Anglais avaient entrevu, à l'époq
de Wordsworth, Colerige et Blake, ce que les Alleman
avaient cru saisir à travers la métaphysique et l'illuminisn
les Français le découvraient à leur tour.

La tentative s'est poursuivie jusqu'à nos jours d'isoler
s u b s t a n c e - p o é s i e, de déterminer l'acte de créati
poétique comme un acte spécifique. Pour ma part, je me
fuse à mettre en doute l'importance, l'intérêt de cette pr
de conscience et de contester *a priori* la valeur de ce qui
est résulté. Mais ce qui a été demandé à la langue, dep
1917, est quelquefois étrange. On s'étonnera de voir un po
comme Pierre Reverdy déclarer*: «Il s'agit aujourd'h
d'émouvoir aussi largement, aussi purement, que le peuve
faire, le soir, un ciel tout crépitant d'étoiles, la mer calm
grandiose, tragique, ou un grand drame muet joué par
nuages sous le soleil. . .» La fin de la poésie serait-elle *d'in
ter la nature* à ce point, «natura naturans»? L'usage poétiq
pur du langage exigerait-il qu'il devînt aussi peu intelligil
immédiatement que la nature, «polyvalent» comme la n
ture, à n'en plus finir. . . Le poète devrait-il, par une plong
totale dans un inconscient cosmique, faire une concurren
directe «aux effets de la lumière, à l'arc-en-ciel», comi
l'imaginait déjà Diderot?

Mais est-il possible de faire table rase des propriétés int
ligibles du langage? Supposé que cela fût possible, ne n
querait-on pas d'affaiblir la poésie en voulant la purifier,
restreindre sa puissance enveloppante? La poésie dite pu
qui est le point d'aboutissement d'une réaction salutaire c
a commencé en Occident avec le romantisme, est à son in
la conséquence d'une division qui s'est opérée préalableme
dans l'homme et dont les effets se font sentir dans toutes n
activités. Nous avons essayé de montrer, au surplus, que
langage humain est basé sur l'accord du son et du sens,
que la tâche propre au poète est de cultiver profondément
sentiment des harmoniques indéfinies et indéfinissables c

---

* *Le Gant de Crin* (Plon).

peuvent naître de cet accord. A mi-chemin de ces deux pôles (hypothétiques) se tient le vrai poète, qui travaille sur un double clavier d'où s'élève la parole unique.

La fonction de la poésie est de satisfaire et d'abord de maîtriser tous les pouvoirs de l'homme. N'est-ce pas pour cela que l'idée de poésie est apparue au ciel de notre civilisation, de plus en plus haut, comme l'aspect privilégié d'une revendication en faveur de l'unité de la vie? Et l'«idéal» du poète, en l'état présent de l'humanité, serait alors de conjuguer et de fondre en un tous ces pouvoirs, intellect, sensibilité, instinct vital, sens métaphysique et religieux, en réconciliant l'homme avec lui-même et par le moyen d'un langage *intégral.*

---

[1] A cette dernière question, qui intéresse au premier chef les philosophes, il a été répondu diversement. Bergson, par exemple, répond par une négation: la pensée que le langage mesure et représente est déjà «socialisée»; née du besoin d'agir dans l'espace et d'organiser le travail de *l'homo faber,* elle est restée «grossièrement utilitaire», comme le langage lui-même. Si raffiné, subtil et imagé qu'on le suppose, le langage ne laisse pas d'être «symbolique» (au sens abstrait que Bergson donne aux mots symbole et symbolique); son office est de faire penser à autre chose; le langage est condamné à être «flatus vocis», tout essai d'enfermer la réalité dans des mots est voué à l'échec; trahison nécessaire, fatale. Des mots, lit-on dans *l'Introduction à la Métaphysique,* on ne saurait attendre plus que ceci: qu'ils orientent «l'esprit du côté où il y a une intuition à saisir». Et telle est la tâche du philosophe.

Bergson a désespéré du langage. Je crois que le poète ne le peut pas. Je crois que si quelques poètes ont connu un désespoir de ce genre, ils n'ont pu s'y attarder, s'y enfoncer sans exposer leur poésie à un danger mortel. L'acte de création verbale paraît exiger du créateur qu'il fasse confiance au langage.

[2] Le fait est qu'il existe dans une langue comme le français, réputée peu expressive, d'importants résidus d'onomatopées. En outre, les langues se resserrent avec le temps autour de phonèmes essentiels dont la valeur expressive peut être grande. Je voudrais avouer ici une inquiétude: parmi les mots français qui suscitent l'idée de la petitesse, ou des idées voisines, par quelle rencontre y en a-t-il tant (et des mots d'origine diverse, entrés dans la langue à des époques diverses) qui sont caractérisés par des sons vocaliques aigus, *i* ou *u?* C'est ce que m'a fait observer M. H. Morier, l'auteur d'une importante thèse, non encore tout-à-fait imprimée, sur la *Rythmique de Verhaeren, Henri de Régnier, et Viélé Griffin.* On songera à petit, minime, minuscule, menu, diminutif, miniature, minutie, mignon; et infime, exigu, ténu, rétréci, lilliput, infinitésimal, fil, fluet,

filiforme, ligne, pygmée, myrmidon, fétu, cliquetis, gazouillis (latin *nimus*, grec *mikros*). On opposera joli à beau.

Mon étonnement s'accroît lorsque je confronte des mots assez va (dont l'origine diffère) mais dont le sens est toujours en rapport a *l'intensité* du son vocalique *a:* éclat, vacarme, tapage, fracas, bacchan patatras, claque, tamtam, clamer, brouhaha, tintamarre, timbale, cymb criailler, piailler, et panache, parade, faste, trivial, canaille, les ter naisons en aille, asse, ard, etc. Signalons aussi que la phonétique exp mentale reconnaît à l'*a* la sonorité la plus éclatante, de même qu'au ju ment du sens commun la sensation visuelle du rouge est la plus violer Or, il se trouve qu'on relève, parmi les nuances du rouge: l'écarlate, carmin, la garance, l'amarante, le tanagra, le corail, le palissandre, l'acaj l'incarnat, le malaga, le paprika, le nacarat (le mot vient de l'espag où il désigne une couleur nacrée. Ce changement sémantique aurai un sens? Témoignerait-il d'un pouvoir inconscient d'assimilation?), laque, le cramoisi, la digitale, le sental, le cinabre... sans parler de flamme, de l'âtre, de l'embrasement, etc. Dommage, pensera-t-on, le mot rouge lui-même... Oui, si le mot rouge n'était pas autrem expressif, s'il n'avait pas dans sa voyelle sombre, dans sa consonne brante initiale, dans sa finale aussi, d'autres secrets. Il serait facile multiplier de telles remarques, bien propres à éveiller des doutes.

Mais il faut prévenir ici un malentendu: je ne crois pas qu'en rè générale les sons de la langue puissent être dits expressifs en eux-mêm indépendamment du sens des mots. M. Maurice Grammont a-t-il rai *(Le vers français, ses moyens d'expression, son harmonie)* de dresser sorte de tableau de la valeur expressive des sons (voyelles et consonn envisagés objectivement, hors des mots qu'ils composent? Il y a des où la méthode se justifie; les labiales, par exemple, ou les labio-denta *p, b, m, f, v,* dont l'articulation est en grande partie visible de l'extéri sur nos lèvres, sont des gestes du visage manifestant le mépris, le dég (mais aussi d'autres impressions...). M. Grammont cite Racine:

Je ne prends point pour juge un peuple téméraire

ou Victor Hugo, parlant

D'une bouche bavant une bave imbécile

Paul Valéry chante les

Baisers, baves d'amour, basses béatitudes...

Il est vrai que l'auteur du traité *Du Vers français* assure en d'aut passages que les sons de la langue ne sont expressifs qu'en puissance qu'il est nécessaire que le sens «actualise» leurs virtualités. C'est la sig fication d'un vers (si l'on prend le mot dans son acception la plus lar qui fera chanter d'abord telle voyelle, laquelle serait passée ailleurs inap çue, qui rend sensible au choc d'une consonne deux ou trois fois répét

Cette heure a pour nos sens des impressions douces
Comme des pas muets qui marchent sur des mousses.

La valeur psychique du premier de ces vers de Lamartine nous prép à subir «l'impression douce» que nous transmet directement la lab dentale.

Toutefois, en présence d'un mot tel que le verbe b r o y e r, dont on accorde à juger la sonorité particulièrement expressive, il serait imprudent de croire que cet assemblage de sons ne pouvait exprimer que ce que le verbe français broyer signifie, ce qu'il fait «entendre». C'est cependant à une affirmation de ce genre que s'achemine M. Grammont lorsqu'il déclare: «*Casser* suscite l'idée de quelque chose qui se rompt avec un bruit sec et éclatant; briser suppose un bruit aigu et grinçant; broyer un bruit modulé passant du son sourd *w* au son éclatant *a;* rompre seulement un bruit sourd. Dans *casser,* le bruit est momentané, il ne dure pas; dans *briser, broyer, rompre,* l'*r,* par son léger roulement, indique un bruit qui a une certaine durée.» Ce que je reproche à ces analyses, c'est seulement de laisser supposer que les sonorités de ces verbes ne font qu'une imitation matérielle des bruits du monde, tels qu'ils frappent l'oreille, des sortes d'onomatopée. Les choses sont peut-être plus compliquées. Remarquons d'abord qu'il n'y a pas qu'une seule langue, parmi les hommes, et que ces «imitations», de l'une à l'autre, varient singulièrement, ce qui contribue déjà à réduire la part de la nécessité passive qu'il faut aurait en elles. En fait, on se trouve en face d'un phénomène de corrélation difficilement saisissable du sens et du son, de la valeur psychique et de la nature sonore, corrélation qui dépend peut-être de ce qu'un linguiste aventureux comme M. Heinz Werner *(Grundfragen der Sprachphysionomik.* Leipzig 1932) a appelé la «base organique de la langue». En sorte que s'il est faux de poser que le verbe b r o y e r, de par sa sonorité, ne saurait avoir que le sens que nous lui voyons en français, il est faux également d'affirmer, comme on le fait souvent, que nous ne le jugeons expressif qu'*a posteriori,* sachant ce qu'il signifie, et que nous sommes ainsi victimes d'une suggestion due à l'habitude.

Ce n'est pas la chose même, ou l'action, que le mot nous apporte mais une qualité de la chose, un mode ou un aspect de l'action (éprouvés de l'intérieur et vécus par nous). On peut douter que même dans une langue «primitive», l'élément sensoriel pur ait été jamais absolument unique. Le phénomène interprété, le son uni au sens, voilà ce qui caractérise le langage humain.

[3] Un disciple de Mallarmé, qui est aussi un grand intellectuel, a développé cette idée sur un autre plan: «L'essence de la prose est de périr ... dit M. Paul Valéry) c'est-à-dire d'être comprise, c'est-à-dire d'être disparue, détruite sans retour, entièrement remplacée par l'image ou par l'impulsion qu'elle signifie selon la convention du langage.. Car la prose nous-entend toujours l'univers de l'expérience et des actes ... univers pratique qui se réduit à un ensemble de *buts.* Tel but atteint, la parole expire. Cet univers ... commande que l'on procède par les plus courts chemins, et il étouffe au plus tôt les harmoniques de chaque événement qui s'y produit dans l'esprit» *(Variété II).* Il s'agit bien entendu d'une prose idéale, d'une prose pure au gré de Valéry, qui va d'emblée à l'extrême ; suppose un discours pragmatique qu'il nomme prose, afin de mieux faire sentir ce qu'est au contraire la poésie. Celle-ci nous présenterait en général une sorte de danse assez abstraite, dessinant le sens des phrases,

et divers arrière-plans d'ombre ou de clair obscur, habités par les figu
que suscitent vaguement, mais tyranniquement peut-être, la sonorité
vocables, leur couleur, leur forme, parfois leur étymologie (pareille à
beaux récifs de corail visibles en transparence sous la surface des ea
suivant une image saisissante de Victor Hugo) — et tout cela en liai
avec le sens, car la nuit ne s'oppose pas brutalement au jour, et ces pl
ne sont pas séparés, ou ils ne le sont que pour l'intellect, hélas, qui déc
de déchiffrer abstraitement un poème, autrement dit de le vider de
substance, de le «faire périr» comme de la prose.

[4] Dans l'élaboration de cet art personnel, où le savoir est pouv
l'oeil guide le poète presque aussi souvent que l'oreille. «Moi aussi, di
Gautier parlant de Hugo, je crois qu'il faut surtout dans la phrase
rythme oculaire.» Et les rimes françaises, depuis Malherbe, semblent fa
pour être vues autant que pour être entendues. M. Bally *(Linguisti
générale et linguistique française)* observe que le poète s'attache religieu
ment à l'orthographe des mots. Il invente à cette orthographe une rai
d'être, parfois contre toute raison. Paul Claudel discerne une analo
entre la forme du mot *oeil* et la forme de l'oeil. Répétons à ce pro
ce que Platon disait de ses mythes: «Peut-être, sûrement même, cela n
pas vrai, mais il y a quelque chose de ce genre qui est vrai...» Qu'est
qui est vrai sinon ce besoin profond de découvrir, entre tous les éléme
sensibles et psychiques du mot, des «harmonies cachées», naturelles
nécessaires, lesquelles mèneront (qui sait?) vers d'autres découvertes?

[5] Au surplus, des mots savants et des emprunts peuvent avoir un vis
tout français. Comme le note Rémy de Gourmont dans l'*Esthétique*,
nous est indifférent que *hélice, agonie, gamme*, soient des mots gr
rien ne les différencie des purs mots français... et leur fraternité
parfaite avec *lice, dénie, flamme*». Et il y a des mots en qui somme
une terreur cosmique: le mot *désastre* n'appartient à la langue que dep
quelques siècles, et il étincelle semblable à une comète maléfique, s
même qu'il soit nécessaire que l'histoire d'aujourd'hui vienne témoig
pour lui. C'est pourquoi il est bon que le poète et l'amateur de poèt
ne se sentent pas seulement de plain-pied avec la langue de leurs c
temporains, mais qu'ils soient à l'aise, sinon à tous les étages de
langue, ce qui serait demander beaucoup, du moins à ses stades de dé
loppement les plus récents. Sans exiger du poète qu'il «triche avec
siècles» (ce que recommandait Mallarmé), il est désirable que la «figu
des vocables ait pour lui un passé, une épaisseur temporelle, la conn
sance de l'étymologie permettant une «retrempe» fructueuse (lorsqu'
est pratiquée avec mesure) et un meilleur emploi de toute la sève verb

[6] Voici M. Ortega y Gasset qui la rapproche du *tabou:* «La métaph
nous permet d'échapper au réel, au présent... Il est étrange qu'il ex
dans l'homme une activité de l'esprit qui consiste à substituer une ch
à une autre, bien moins pour atteindre la seconde que pour échap
à la première. La métaphore écarte un objet en le masquant à l'aide d
autre, elle n'aurait pas de sens si elle n'exprimait un instinct prim
qui pousse l'homme à écarter certaines réalités...» Cet instinct exi

t je ne me sens pas en mesure de décider ce que la métaphore doit au abou.

[7] Citons Jacques Maritain *(Situation de la poésie.* Desclée de Brouwer): Au temps de Gérard de Nervel et de Delacroix il est donc arrivé eci, qu'à force de scruter en soi la conscience de l'art, on a fini par nettre la main sur une chose dévorante tapie au fond, et que l'art n'en- erme pas, pas plus que le monde n'enferme Dieu, et qui vous prend et n ne sait plus où on va. Le moment arrive au cours du XIXme siècle, ù la poésie commence à prendre conscience d'elle-même *en tant que oésie.* Alors, en quelques dizaines d'années, c'est une série de découvertes, l'échecs, de catastrophes et de révélations. Et cela ne fait que commen- er. Il fallait ce contact de conscience de soi, de spiritualité réflexive pour délivrer enfin chez nous la poésie... Je suppose que la situation de Bau- elaire serait assez exactement signalée si l'on disait qu'il semble en ontinuité avec le meilleur du romantisme par cet approfondissement le la conscience de l'*art* à laquelle je viens de faire allusion, mais qu'en éalité il marque une discontinuité, une mutation formidable, parce que ans le même instant c'est *de la poésie*, c'est *d'elle-même comme poésie* u'avec lui la poésie prend conscience.»

STIL DER FERNE, STIL DER NÄHE

Von Theophil Spœrri.

Die berühmte Definition: «Le style c'est l'homme» wird in dieser Form Buffon untergeschoben. In seinem *Discours sur le style*[1] hat er etwas weniger Massives gesagt und gemeint. Er unterscheidet am Schluss seiner Rede Form und Inhalt eines Textes. Der Inhalt — «les connaissances, les faits et les découvertes» — ist wandelbar und gehört der Allgemeinheit an. «Ces choses sont hors de l'homme, l e s t y l e c ' e s t l ' h o m m e m ê m e.»

Was sich Buffon nun unter diesem unvergänglichen und persönlichen Stil vorstellt, davon gibt die ganze Rede ein deutliches Bild. Mit e i n e m Wort wird er gekennzeichnet:

[1] *Discours prononcé à l'Académie française par M. de Buffon le jour de sa réception* (25 août 1753).

le sublime. Der «erhabene» Stil allein, sagt Buffon, den höchsten Gegenständen angemessen, und er zählt die in einer höchst charakteristischen Reihenfolge auf: «les l de la Nature, les êtres en général, l'espace, la matière, mouvement et le temps, l'âme, l'esprit humain, les sentimen les passions.» Für alles übrige genüge ein minder hoher St von dem er allerdings noch verlangt, dass er «noble et élev majestueux et grave» sei. Alles was unter diesen zwei St stufen steht, wird von Buffon mit Verachtung abgelehnt. D erhabene Stil kann nur erreicht werden von dem, der von d höchsten Warte aus die Natur in ihrer Ganzheit und Or nung anschaut und sie von dieser Sicht aus nachahmt: «S imite la Nature dans sa marche et son travail, s'il s'élève p la contemplation aux vérités les plus sublimes; s'il les réun s'il les enchaîne, s'il en forme un tout, un système par la r flexion, il établira sur des fondements inébranlables d monuments immortels.» Wer auf solcher Höhe steht, füh sich auch als der Herr der Welt. «L'homme n'a connu q tard l'étendue de sa puissance et même il ne la connaît p encore assez; elle dépend en entier de l'exercice de son inte ligence: ainsi plus il observera, plus il cultivera la Natur plus il aura de moyens pour se la soumettre et de la facili pour tirer de son sein des richesses nouvelles, sans diminu les trésors de son inépuisable fécondité.» *(Histoire naturell Epoques de la Nature, septième époque.)* Die Grundstimmun die einer solchen Haltung der Welt gegenüber entspricht, i majestätische Ruhe. «Le vrai bonheur», schreibt Buffon 176 seinem Mitarbeiter Guyton de Morveau, «est la tranquilli ... on fait mille fois plus de mouvement qu'on n'en devra faire, et c'est ce mouvement qui trouble et perd tout.»

Dem Stil der Höhe und der Ruhe, dem Stil der Distan der die Dinge, eben weil er sie nur von weitem sieht, n mit den allgemeinsten Ausdrücken («les termes les plus gén raux») bezeichnet, stellt Buffon in seinem Discours den ni deren Stil gegenüber, den Stil der Nähe, der nur die Spitz und Ecken der Dinge zeigt. «L'on ne présente qu'un côté d l'objet; et ordinairement ce côté qu'on choisit est une point un angle sur lequel on fait jouer l'esprit avec d'autant pl de facilité, qu'on l'éloigne davantage des grandes faces sou

esquelles le bon sens a coutume de considérer les choses.» Die «termes généraux» werden ersetzt durch die «traits saillants». Den seltenen Menschen seiner hohen Art («le petit ombre de ceux qui ont la tête ferme, le goût délicat et le ens exquis») stellt Buffon die gemeinen Talente gegenüber, ie auf die Masse wirken durch pathetische Töne, heftige estikulierung und raschfliessende laute Worte. Diese Wirung ist eine bloss mechanische («purement mécanique»): C'est le corps qui parle au corps.»

Ob Buffon wohl bei dieser Formel, aus der sein ganzer kel spricht, an seinen Zeitgenossen Diderot dachte? Jedenalls gibt es kaum einen grösseren Gegensatz zum vornehm istanzierten Buffon, der mit Spitzenmanschetten im Turmimmer des hochgelegenen Schlosses Montbard seine grosse eschichte der Natur schrieb, als den plebejisch lärmigen nd aufdringlichen Diderot, der mit ungestümen Gebärden nd wildem Wortschwall den Leuten so auf den Leib rückte, ass sie betäubt und mit blauen Flecken vor diesem fleischewordenen Orkan flüchten mussten. Und besser kann man en Stil Diderots nicht kennzeichnen als mit Buffons Formel: C'est le corps qui parle au corps.» Sie weist zugleich hin uf die Nähe, den körperlichen Kontakt und auf die Ausrucksweise, die körperliche Mimik.

Aus Reaktion gegen die gemessene Ferne der Klassik, den später Repräsentant Buffon war, hatte sich bei den Menchen des 18. Jahrhunderts ein fast pathologisch unbeherrschs Bedürfnis nach leiblicher Nähe entwickelt. Es äusserte ch auch auf höheren Gesellschaftsstufen in grotesk-widerchen Szenen, die Diderot in seinen *Briefen an Sophie Volnd* mit Wonne schildert. Eine seltsamere Liebeserklärung ann man sich auch kaum vorstellen als den Brief vom 15. Okober 1759, in dem Diderot mit vollem Ernst von den Liebenen spricht, die sich nebeneinander begraben lassen. «Peutre leurs cendres se pressent, se mêlent et s'unissent. . . O ma ophie! il me resterait donc un espoir de vous toucher, de ous sentir, de vous aimer, de vous chercher, de m'unir, de ie confondre avec vous quand nous ne serons plus . . . si les olécules de votre amant dissous avaient à s'agiter, à s'émoir et à rechercher les vôtres éparses dans la nature!»

Der körperlichen Nähe entspricht als Stil die Sprache
Körpers, die Gebärde, die Pantomime. Diderots Stil ist
mer dort am mächtigsten, wo er pantomimisch ist. Er sel
kann kein höheres Lob spenden, als wenn er von einem
sprächspartner sagt: «il est pantomime depuis la tête j
qu'aux pieds» (Brief an Sophie Volland vom 20. Okto
1760). Den *Neveu de Rameau* schildert er im Gespräch: «
ne lui vis-je pas faire? Il pleurait, il criait, il soupirait
regardait, ou attendri, ou tranquille, ou furieux; c'était
femme qui se pâme de douleur; c'était un malheureux li
à tout son désespoir; un temple qui s'élève; des oiseaux
se taisent au soleil couchant; des eaux ou qui murmurent d
un lieu solitaire et frais ou qui descendent en torrent du h
des montagnes; un orage, une tempête, la plainte de c
qui vont périr, mêlée au sifflement des vents, au fracas
tonnerre. C'était la nuit avec ses ténèbres; c'était l'ombre
le silence, car le silence même se peind par des sons.» N
der Demonstration kommt die Theorie. Der neue Stil,
stürmisch gefordert wird, steht in merkwürdigem Kontrast
Buffons Gelassenheit: «Il nous faut des exclamations,
interjections, des suspensions, des interruptions, des af
mations, des négations; nous appelons, nous invoquons, n
crions, nous gémissons, nous pleurons, nous rions franc
ment. Point d'esprit, point d'épigrammes, point de ces jo
pensées; cela est trop loin de la simple nature.»

Diese Rückwandlung des Stils geht Hand in Hand
Rousseaus Evangelium von der Rückkehr zur Natur. A
den gemeinsamen Ursprung des Bewusstseins und der Spra
hat aber der Freund Diderots und Rousseaus, Condillac,
divinatorischem Scharfsinn hingewiesen. In seinem *Essai*
l'Origine des Connaissances humaines (1746) und sein
Traité des Sensations (1754) geht er vom Kontakt aus,
dem er dem Tastsinn den Vorrang vor allen andern Sinn
gibt. Aus dem Tastsinn, der durch die Triebe in Bewegu
gesetzt wird, entwickelt sich die objektive Erkenntnis
Welt. Die Körperbewegung selber wird zur Gebärdenspra
(langage d'action). Bedeutsame Gebärden kristallisieren s
im Zusammenleben mit den andern Menschen zu allgem
anerkannten Zeichen (signes d'institution). Mit der Zeich

rache aber bekommt der Mensch eine Art geistigen Tast-
nns; das Zeichen erlaubt ihm, sich aus der körperlichen Ab-
ängigkeit von der Welt zu lösen. Doch noch im abstrakte-
en Zeichen lässt sich in letzter Verdünnung die tastende,
eutende Geste erkennen. Maine de Biran, der geniale Fort-
tzer Condillacs, hat den Kern seiner Entdeckung auf die
lastische Formel gebracht: «C'est toujours une action, un
ouvement, une parole qui . . . fait revivre le m o i. Sans
tte action exercée sur le corps, l'esprit est comme le géant
e la fable, expirant quand il est séparé de la terre.»[1]

In dieser Theorie von der «conscience gestuelle» sind Ur-
nnungen der Sprache wieder lebendig geworden. Dass der
reist aus der Gebärde des Greifens erwachsen ist, zeigt
ch noch im abstrakten «Begriff» des «Begreifens» («Erfas-
n» = «comprendre»). Und das höchste Streben des Men-
hen wird in dieser Bewegung des «Ergreifens», des «Sich-
recken nach dem, was vorne ist», ausgedrückt. «Nicht dass
h's schon ergriffen habe oder schon vollkommen sei, sagt
aulus, ich jage ihm aber nach, ob ich's auch ergreifen
öchte, nachdem ich von Christo Jesu ergriffen bin.» Das
reifen nach einem Gegenstand setzt aber das Aussetzen des
ontakts voraus. Der Geist erwacht und lebt nur in der Di-
anz, in der «Auseinandersetzung» mit den Dingen. Er muss
ch den «Gegenständen» gegenüberstellen, er muss sich das
n Verwirklichende «vorstellen» können. Je mehr er «Ab-
and» nimmt, je «abstrakter» er wird, desto herrischer kann
über die Dinge verfügen, desto freier schaltet er mit sei-
en Möglichkeiten. Auf der Höhe der Entwicklung erfasst
sich als ein «Wesen der Ferne»; er erkennt, dass er auf
reiheit angelegt ist; denn Freiheit ist identisch mit Abstand-
ehmen-können. Eben darum ist der Mensch immer in Be-

[1] Die Entfaltung der Theorie von der Geburt des Geistes und der
rache aus der Gebärde wird ausgehend von Condillac über Maine de
ran, Ravaisson, Lachelier, Lagneau bis Bergson verfolgt durch Gabriel
adinier, *Conscience et Mouvement.* Paris 1938. Die neusten Unter-
chungen über die geistige und sprachliche Entwicklung der Kinder und
imitiven haben die Anschauungen Condillacs bestätigt. Siehe Henri
allon, *De l'Acte à la Pensée.* Essai de Psychologie comparée. Paris 1942.
arcel Jousse, *Etudes de Psychologie linguistique.* Paris 1925. E. Fenz,
ut, Wort, Sprache und ihre Deutung. Wien 1940.

wegung, weil er sich selber vorweg, immer auf dem We
sich selber ist. Doch alle Ferne hat zum Ziel, Nähe zu v
den. Die Nähe ist der Sinn der Ferne. Der Geist lebt n
von der Distanz allein, er ist von Anfang bis Ende auf
Kontakt angewiesen. Nur indem er sich auf das Körperl
stützt, kann er sich darüber erheben. Und auch auf se
Höhe verliert er sich nicht im leeren Raum, sondern er fi
sich selber in dem neuen, schöpferisch verwandelnden K
takt mit der Welt.

Der Kontrapunkt von Kontakt und Distanz erweist sich
das Grundgesetz der Geschichte. Alle historische Entw
lung geht aus vom Kontakt, verliert sich in der Distanz
kehrt wieder zurück zum Kontakt. Aus den feuchten Un
gründen des vegetativ-instinktiven Lebens wächst allmäh
der Geist heraus. Unsicher tastet er sich durch eine Welt, in
ihn Leibliches und Seelisches, Materielles und Spirituelles n
ungeschieden mit dem Schrecken des Unbekannten über
len. Aus diesem allzunahen Kontakt entstehen seltsa
Mischformen des Geistes: Magie, die als aktive Reaktion
das Bedrohliche oder Lockende der Welt nicht scheiden k
zwischen geistiger Verwandlung von innen her und tec
scher Beherrschung von aussen her; Mystik, die beim än
lichen Rückzug in die Innerlichkeit die Grenzen zwisc
aussen und innen verwischt, Mythik, welche die grossen
bilder, in denen der Geist traumhaft eine Antwort suc
auf die Frage nach Ursprung, Ziel und Ende des Leb
zu einem sakralen Gemenge von grob Sinnlichem und ge
nener Transzendenz verfestigt.[1] Der Geist aber sucht sich
mer mehr zu lösen von diesen Vermengungen mit der Di
lichkeit, er strebt mit wachsender Kraft nach immer klare
Scheidungen, immer grösseren Spannungen, immer weite
Umsicht, immer höherem Ueberblick. So erhebt sich
Mensch aus der «participation mystique» des magisch-my
schen Daseins zur technisch-intellektuellen Weltbeherrschu

[1] Von diesen Zwischen- und Mischformen sind die reinen Urfo
des Magischen, Mystischen und Mythischen zu unterscheiden, die im
am Grund des Lebens sind, da wo es ursprünglich und in erster Unsch
hervorbricht. (Zur Unterscheidung von Urmagischem und Magie s
E. Mally, *Erlebnis und Wirklichkeit.* Leipzig 1935.)

Doch wie leicht erliegt der Geist seinem Drang nach Ferne und Höhe. Er schiesst über seine Grenze hinaus, verliert in der Distanz den Kontakt mit der natürlich-organischen Welt. Das Leben wird unmenschlich; es erstarrt in der streng geregelten Gesetzlichkeit der zeitlichen Abläufe, in den trennenden Schranken des verfestigten Raumes. Darum kommt unausweichlich als Gegenschlag die Rückkehr zu den Urgründen des Daseins, das Untertauchen in die flüssigen Elemente der Natur. Der Geist wird zurückgerufen aus seiner kühlen Ferne zur liebenden Nähe des Sinnlichen. In diesen Pendelschlägen der Geschichte zeigt es sich, dass der Schwerpunkt nicht auf der einen oder andern Seite, sondern in der Mitte ist, und dass die Höhe da erreicht wird, wo Ferne und Nähe in spannungsvollem Gleichgewicht ineinanderspielen.

Es ist ein wunderbares Schauspiel, zu sehen, wie sich die ganze Entwicklung mit all ihren Wechselfällen in der Sprache spiegelt. In den Anfängen taucht sie auf aus der dumpfen Bewegtheit des leiblich-instinktiven Daseins als eine Aeusserung des ganzen Körpers und der ganzen Seele. Je primitiver ein Mensch ist, je unbeherrschter seine Triebhaftigkeit, desto mehr gestikuliert er. Mit der Distanzierung des Geistes von der Dinglichkeit geht einher die Verwandlung der körperlichen Mimik in eine immer abstraktere Zeichensprache. Die Gebärde wird zum gesprochenen oder geschriebenen Wort. Die Sprache wird immer dünner und starrer. Bis der Umschlag des Geistes in den Instinkt kommt und sie vom Blutstrom des Lebens wieder durchpulst, am Kontakt mit der Erde gestärkt, sich neu verleiblicht.

Ueber allen Wandlungen der Sprache aber wacht die Poesie. Sie ist nicht nur in den Anfängen der Geschichte die Muttersprache der Menschheit, sie bleibt es durch alle Zeiten hindurch. Sie ist die Hüterin des Lebens und Wahrerin des Gleichgewichts. Sie bringt immer wieder den Geist aus seinen Erstarrungen, Verwirrungen und Verirrungen zu sich selber zurück. Sie lässt immer wieder aus dem gesprochenen Wort als Mittlerin zwischen Körper und Geist, zwischen Sichtbarem und Sinnvollem, zwischen Raum und Zeit die G e b ä r d e neu erstehen. Aus der lebendigen Spannung von Ruhe und Bewegung lässt sie den R h y t h m u s fliessen. Aus

der reinen Mitte zwischen Nähe und Ferne lässt sie
Menschen und die Welt als B i l d erwachsen. Wie sich
Arzt aus dem Gehaben, Pulsschlag und Gesichtsausd
eine Vorstellung macht von dem Zustand eines einzel
Menschen, so kann der Stilkritiker an der typischen Spra
gebärde, an der rhythmischen Bewegung, an der Bildhaf
keit eines dichterischen Werkes eine existenzielle Diagn
über eine ganze Epoche stellen.

Ein für unsere Zeit ausserordentlich symptomatischer
ist das Werk des Welschschweizers C. F. Ramuz. Nach e
vorbereitenden Periode, die an die naturalistisch-psych
gische Strömung um die Jahrhundertwende anschliesst
schon alle Keime des Späteren in sich trägt, bricht unter
Eindruck des ersten Weltkrieges mit eruptiver Gewalt
Neue hervor. Die Elementarmächte, die auf politisch-vö
schem Boden als kollektiv-sakrale Hinwendung zu Blut,
den und Rasse das Schicksal Europas wurden, treten mit
schreckender Sichtbarkeit in der Welt des Dichters her
lange bevor sie über die Welt der Alltäglichkeit her
stürzen. Mit seherischem Instinkt gestaltet der Waadtlän
sein magisch-mythisches Weltbild.[1] Der schwerflüssige
und die massive Mimik scheinen aus den Urgründen
Sprache heraufzusteigen. Die Welt wird wieder aus der
bärde neugeschaffen: «Ils doivent d'abord se refaire les
et les jambes et se refaire eux-mêmes, avant de se se
d'eux-mêmes, puis commençent à s'en servir, s'étant re
debout, tendant le bras, posant le pied sur le plancher. —
se disent: «Le plancher est là.» — Ils sont refaits, le planc
est refait; ils vont au mur, le mur est refait.» *(Les Sig
parmi nous.)* Die Dinge sind nicht bloss da, sie tun, was
sind. Sie rücken dem Menschen auf den Leib. Sie fallen
aus nächster Nähe an. Ihre Eigenlebendigkeit wird für
bedrohlich. Dieser Bedrohung steht er aber hilflos gegenü
denn die helfenden Mächte des Geistes sind zu fern. «
avait que le ciel allait de son côté, — nous, on est trop pe
pour qu'il puisse s'occuper de nous, pour qu'il puisse seu

---

[1] Siehe E. Brock, *Das Magische im Stil von C. F. Ramuz* (Triv
Jahrgang I, Heft 4).

nent se douter qu'on est là, quand il regarde du haut de ses montagnes.» Alles menschliche Wesen und Treiben ist in dieser verwunschenen Welt verstummt. «Mais il n'y avait ni enfants, ni femmes, ni hommes, ni bruit de voix, ni bruit de scie, ni bruit de faux, ni cris de poules, ni quand on plante un clou, ni quand on rabote une planche; et, portant ses regards autour de lui, Joseph continuait de se faire mal aux yeux à des pierres, à toujours des pierres, à rien que des pierres; et à toujours personne, et à cette absence de tout mouvement et de tout bruit.» *(La grande Peur dans la Montagne.)* In den Romanen dieser mittleren Periode wuchert die magische Mächtigkeit der Dinge aus zur Katastrophe — wie es auch in Wirklichkeit auf dem europäischen Boden geschah. Die Visionen des Waadtländer Dichters erscheinen uns heute wie apokalyptische Vorwegnahmen, dessen was in unseren Tagen geschieht.[1]

Aber Ramuz hat schon vor der Verwirklichung seiner Gesichte gesehen, dass die Rückkehr zu den Erdmächten und der zu enge Kontakt mit den Dingen in eine Sackgasse führt. So wurden die Werke seiner dritten Schaffensperiode, die mit den Dreissigerjahren beginnt, zu einem leidenschaftlichen Suchen nach dem Gleichgewicht zwischen der Welt der Dinge und der Welt des Geistes. Der transzendente Geist, den der Himmel verkörpert, behält seine unendliche Distanz zur Menschenwelt, aber eine leise Verschiebung der Akzente genügt, um aus dem trennenden Abstand eine lebendige Beziehung zu schaffen. Die Berglandschaft aus der *Grande Peur dans la Montagne* vom Jahre 1926 findet ihr Gegenstück in *La Guerre aux Papiers* vom Jahre 1942: «Les vraies révolutions se font là-haut, et elles nous détournent des autres. C'est qu'on est avant tout paysan, par chez nous. On est esclave des saisons; c'est elles qui commandent. C'est le soleil qui nous fait lever... Ce n'est pas nous qui faisons, c'est lui

[1] Es liessen sich am Stil Ramuz noch manche Züge ablesen, die die gemischte Primitivität unserer Zeit charakterisieren. Das Vermengende, das den Stil des Kontaktes kennzeichnet, gegenüber dem Unterscheidenden, das dem Stil der Distanz eigen ist, zeigt sich bei Ramuz in seinem Umfang zum Kollektiven des «on», für die Mischung der Zeiten im gleichen Satz, für das Schwanken zwischen subjektiver und objektiver Aus-

qui fait... On confie, voilà tout, on confie à quelqu'on q quechose d'où on dépend. On coopère, on collabore. Mai quelqu'un avec qui on collabore a ses volontés qui ne sont toujours les nôtres... Et nous, tout petits, allons sou ciel avec notre toute petite ombre, tandis qu'il est là-h dans sa toutepuissance, s'occupant peu de nous, nous igno peut-être...»

Die Dinge lasten immer noch in ihrer ganzen Schw aber der Mensch wird ihrer mächtig durch seine Arbeit. « chose n'est faite que pour être défaite, puis être refaite nous, puis être défaite à nouveau. On y consent parce c faut bien, mais avec fatigue... Il s'était levé, ce matin comme toujours; il avait été travailler au jardin. Il faut l se défendre contre les choses, quand même on sait qu'e sont plus fortes que vous et l'emporteront pour finir.» *(Ae et Eve.)* Der Mensch nimmt nun seine Distanz den Din gegenüber. Mit menschlichem Mass, mit menschlicher M wird die Welt neu aufgebaut: «Maintenant, il regarde voit. Les objets se mettent pour lui les uns en avant autres; les objets ont de nouveau entre eux des distances ou moins grandes. L'espace s'organise aux alentours de personne en hauteur et en profondeur. Le soleil l'aide. soleil d'abord voulait l'empêcher, il n'y a pas réussi. L'hon force le soleil à l'aider; si tu ne veux pas, vois-tu, je te fo et ça c'est un caillou, ça c'est un caillou.» *(Derborence.)*

Ramuz' Sprache ist die gleiche geblieben. Sie hat aber magisch-litaneihaften Ton abgestreift und den wiegen Urrhythmus behalten. Im Hin und Her der Sätze tritt im stärker der geistig betonte, gleichgewichtschaffende Para lismus hervor. «Mais il n'y a point de vraie solitude pou cœur, quand il s'est donné. Un trou se fait, l'amour le com Il répare à mesure les ruines, et remplit les vides à mesu

---

drucksweise. Das alles kann ebensowohl die Aeusserung einer natu ursprünglichen Ungeschiedenheit sein wie einer späten Rückbildung Masse, einer Flucht in die Uneigentlichkeit des «Man». So ist auch Dynamische in Ramuz' Stil eine Verquickung von neu ausbreche Urtrieben mit spätzivilisatorischer maschineller Getriebenheit, was sic der Verwandtschaft gewisser Eigentümlichkeiten seines Stils mit der T nik des Films zeigt.

i le Soleil ne revenait pas.) Und immer noch ist das Tiefste der Gebärde ausgedrückt, aber sie schafft nun die Beziehung zwischen den Menschen, sie wird die schweigende Sprache der Liebe, der Ergebung, alles Unsagbaren. Am eindrucksvollsten wird die neue Wendung im Schluss von *Derborence* sichtbar. Wie einfach und mächtig und klar ist hier die Sprache geworden! Nichts stört den schweigenden Gang des Geschehens. Alles ist auf die einfachsten Masse zurückgeführt. Einzig hervorgehoben und ausgeführt ist die helfende Gebärde des Mannes. Und in grossen wiegenden Parallelismen offenbart sich das ewige Gleichgewicht zwischen Mann und Frau.

C'est un homme et une femme. Ils s'approchent, ils sont ensemble.

Et c'est elle, et c'est lui, car ils n'en pouvaient plus douter, étant mis debout pour mieux voir; et c'est bien elle, et elle sera su faire, elle a su dire, elle le ramène; — tandis qu'ils auraient voulu appeler et n'osaient pas, ils auraient voulu dire quelquechose et se taisent.

Car on voyait que l'homme aidait la femme aux passages difficiles: là où il y avait une pierre à sauter, il la prenait dans ses bras. Il faisait quelques pas en avant d'elle, comme pour chercher le bon chemin; l'ayant trouvé, il se tournait vers elle. Il lui tendait la main; elle lui tendait la main.

Et, au fin sommet de la paroi, la tranche du glacier était comme un rayon de miel, toute ruisselante de couleurs, toute étincelante de lumière, toute découlante de vie; mais, derrière ceux qui venaient, la combe entière entrait définitivement dans la nuit et le silence, dans le froid et dans la mort.»

Der Kontrapunkt von Nähe und Ferne wird besonders spannend, wenn er sich auf zwei Menschen der gleichen Generation verteilt. Und im Falle von Marcel Proust und Paul Valéry um so spannender, als sich beide im Gegensatz zu einem primitiven Zeitgenossen Ramuz am extremen Rande einer Kultur bewegen.

Die berühmte Beschreibung des Kusses bei Marcel Proust *(Le Côté des Guermantes II)* ist ein äusserstes Beispiel von erstarrendem Kontakt. Während der unendlich verlangsamten Annäherung des Mannes verändert sich das Bild des

Mädchens. «En laissant mon regard glisser sur le beau g
rose de ses joues, dont les surfaces doucement incur
venaient mourir aux pieds des premiers plissements de
beaux cheveux noirs qui couraient en chaînes mouvemen
soulevaient leurs contreforts escarpés et modelaient les o
lations de leurs vallées, je dus me dire: ‚Enfin ... je
savoir le goût de la rose inconnue que sont les joues d'Al
tine? ... Au fur et à mesure que ma bouche commen
s'approcher des joues que mes regards lui avaient pro
d'embrasser, ceux-ci se déplaçant virent des joues nouve
le cou aperçu de plus près et comme à la loupe, montra,
ses gros grains une robustesse qui modifia le caractère c
figure... Dans ce court trajet de mes lèvres vers sa
c'est dix Albertines que je vis; cette seule jeune fille e
comme une déesse à plusieurs têtes, celle que j'avais vu
dernier, si je tentais de m'approcher d'elle, faisait place à
autre. Du moins tant que je ne l'avais pas touchée, cette
je la voyais, un léger parfum venait d'elle jusqu'à moi.
hélas! ... tout d'un coup, mes yeux cessèrent de voir, à
tour mon nez s'écrasant ne perçut plus aucune odeur, et
connaître pour cela davantage le goût du rose désiré, j'ap
à ces détestables signes, qu'enfin j'étais en train d'embra
la joue l'Albertine.» Die Auflösung der menschlichen
stalt in ein vielköpfiges Götzenbild (man könnte auch
einen Filmstreifen denken, der die Bewegung in eine R
von Teilaufnahmen zerlegt) geht parallel mit der zeitlu
haften Verlangsamung des Geschehens. Im Kontakt hört
Bewegung gänzlich auf, alle Erwartungen ersticken in e
Empfindungsleere, die dem Tode gleicht. Und als Einü
zum Tode handhabt Proust bewusst die Methode des Kon
nehmens. «Es ist schliesslich, sagt er in *A l'Ombre des Je
Filles en Fleurs,* ein Weg wie ein anderer, das Problem
Daseins zu lösen: nahe genug an die Dinge und Mens
zu treten, die uns von ferne so schön und geheimnisvoll sc
nen, um zu erfahren, dass kein Geheimnis noch Schö
an ihnen ist; es ist eine der vielen hygienischen Massre
die uns hilft, das Leben zu verbringen und den Tod zu
warten.»

Das Gegenstück zu Prousts Beschreibung des Kusse

ul Valérys Gedicht *Les Pas*. Der Liebende hört, auf sei-
m Bette ruhend, nahende Schritte. Unendliches bedeutet
n das Nahen des geliebten Wesens. Doch so beseligend ist
r ihn das Schweben zwischen Erwartung und Erfüllung,
ss er, vor der Berührung zurückscheuend, den Kuss aufhält:

Ne hâte pas cet acte tendre,
Douceur d'être et de n'être pas,
Car j'ai vécu de vous attendre,
Et mon cœur n'était que vos pas.

Wie aber im Kontakt bei Proust, so löst sich in der Distanz
i Valéry die menschliche Gestalt auf. Diese Entmensch-
hung geschieht als sichtbarer Vorgang im *Cantique des*
lonnes. Nach den Eingangsakkorden, die wie der grosse
alog *Eupalinos* den Einklang von Musik und Architektur
eisen, ertönt der technische Hymnus auf die Entstehung
r Säulen. (Si froides et dorées — Nous fûmes de nos lits —
r le ciseau tirées, — Pour devenir ces Lys! . . .) Sie wach-
n durch Abstreifen aller menschlichen Form als reine Funk-
nen vor unseren Augen empor. (Servantes sans genoux, —
urires sans figures, — La belle devant nous — Se sent les
nbes pures. . .) Nase, Ohren, Augen werden ausgelöscht
nez sous le bandeau . . . nos riches oreilles sourdes . . . les
ux noirs pour l'éternité). Das Abstraktwerden äussert sich
wohl sprachlich (Nous allons sans les dieux — A la divi-
é) als rhythmisch (Filles des nombres d'or, — Fortes des
s du ciel) und endigt in den Psalm auf die unendlich im
um gedehnte Zeit:

Nous marchons dans le temps
Et nos corps éclatants
Ont des pas ineffables
Qui marquent dans les fables. . .

Die Tendenz des Geistes wird sichtbar: jene funktionelle
ächtigkeit zu erlangen, die über die Zufälligkeit der empi-
ch verfestigten Formen hinaus die transzendierende Kraft
r Formung in Schwung erhält. «Les Arts dont nous par-
ıs», sagt Sokrates in bezug auf Musik und Architektur im

Eupalinos, «doivent . . . au moyen de nombres et de rapp
de nombres, enfanter en nous non point une fable, mais c
puissance cachée qui fait toutes les fables.»

Wie aber Proust in der Nähe die Ferne verliert und da
im Kontakt erstickt, so verliert Valéry in der Ferne die N
und darum erstarrt das Organisch-Wachsende im Techni
Mathematischen. Doch wie Proust in seiner *Recherche*
Temps perdu an der tödlichen Grenze der äussersten V
räumlichung in das ewig Unräumliche, die erinnernde Z
Le Temps retrouvé wieder eintaucht, so wendet sich Va
auch immer am letzten Rande der Abstraktion um und s
den Kontakt mit dem fliessenden Leben. Daher in allen g
sen Gedichten die seltsamen und abrupten Rückschläge
Cimetière marin: Non, non! . . . Debout! . . . Il faut tente
vivre! . . .) Der ganze *Narcisse* ist eine einzige Rückwend
des Menschen auf sich selber. In der Betrachtung des eige
Bildes erstarrt der reine «Entwurf», und der Geist erl
der Anziehung des Körperlichen. Im Kontakt des Kusses
bricht die unendlich lockende Spiegelung:

> Hélas! corps misérable, il est temps de s'unir . . .
> Penche-toi . . . Baise-toi. Tremble de tout ton être!
> L'insaisissable amour que tu vins me promettre
> Passe, et dans un frisson, brise Narcisse, et fuit. . .

Im Verhältnis von Mensch zu Mensch wird das Verhäl
von Ferne und Nähe entscheidend, denn nur in der M
zwischen Kontakt und Distanz findet der Liebende
«Takt», der den Geliebten zum Mitspielenden macht. We
bei Proust noch bei Valéry findet ein «Mitsein», eine We
selseitigkeit der Beziehung zwischen Liebendem und Geli
tem statt. Wo Liebe überhaupt aus der narzissistischen V
biegung herauskommt, vergewaltigt sie den Partner und
handelt ihn als wehrloses Objekt. Die verhaltenen Enthüll
gen der Emilie Teste über die Art, wie sie geliebt wird, s
erschreckend («Il a une vigueur et une présence effray
dans les mains. Je me sens dans les prises d'un statuaire, d
médecin, d'un assassin, sous leurs actions brutales et p
cises. . .» *Lettre de Madame Emilie Teste.*)

Bei Stéphane Mallarmé steigert sich die Dialektik

ähe und Ferne zur fast unsäglichen Spannung. Den Gedich-
n der Distanz *(Hérodiade)* mit ihrer hieratischen Erstarrung
ehen gegenüber die Gedichte des Kontakts *(L'Après-midi*
un Faune) in ihrer schwül-aufgelösten Sinnlichkeit. Wun-
erbar rein ist aber das Zusammenspiel im *Sonett an Méry*
aurent:

O si chère de loin et proche et blanche, si
Délicieusement toi, Mary, que je songe
A quelque baume rare émané par mensonge
Sur aucun bouquetier de cristal obscurci

Schon in den ersten Klängen tönt Ferne und Nähe an, vor-
reitet durch das innige «chère» und ausmündend in das
lanche», in dem zugleich das distanzierend Reine und der
r Berührung lockende Reiz des weiblichen Leibes anklingt.
as «si» am Schluss des Verses greift über zum langhingezo-
nen «Délicieusement toi, Mary» — worauf die unfassbare
ranszendenz der Schönheit sich in ein Bild der Abwesen-
it auflöst: «du mahnst mich an einen seltenen Balsam, ent-
römend — unwirklich — einer unvorstellbaren Blumen-
hale aus verblasstem Kristall.» Alle die negativen Aus-
rücke müssen das Gerinnen in fassbare Dinghaftigkeit ver-
ndern. So strebt die überschwingende Bewegung durch alles
rfestigte Sein in die «ursprüngliche Ferne». Aber die ganze
naufhaltsamkeit dieser Liebe, die sich in die Fülle der Zeit
giesst, reisst den Liebenden nicht über die Gegenwart der
eliebten hinaus. Sie erblüht ihm in der sommerlichen Rose
res erstrahlenden Lächelns:

Le sais-tu, oui! pour moi voici des ans, voici
Toujours que ton sourire éblouissant prolonge
La même rose avec son bel été qui plonge
Dans autrefois et puis dans le futur aussi.

un taucht auch der Liebende in die Tiefe der Zeit, er beugt
ch lauschend über die eigene Nacht, um das «Herz des
aseins» zu hören und zu verstehen — wunderbarer Doppel-
n des französischen «entendre»! Hier wird der innerste
nn der Distanz offenbar: Abstandnehmen von der alltäg-
hen Veräusserung des Ichs im Innewerden der nächtlichen
efe des Selbst. Aber diese Selbstheit lebt nicht in der Ab-

sonderung, sie muss sich äussern zur Geliebten hin. Das id
tifizierende «ou» verklammert das Lauschen nach innen
der vertrautesten Anrede der Liebe. So berauscht sich
Herz am leise hingeflüsterten: Schwester. In diesem keusch
und zärtlichen Wort klingt wieder das Ferne und Nahe
sammen. Es ist die nächste, zarteste Beziehung zwischen
Geschlechtern, zugleich stellt es eine schützende Schra
auf gegen alle vermengende, verzehrende Nähe.

Mon cœur qui dans les nuits parfois cherche à s'entendr
Ou de quel dernier mot t'appeler le plus tendre
S'exalte en celui rien que chuchoté de sœur

Aber der Mann bleibt nicht dabei, er hört nicht nur auf s
selbst. Oder vielmehr: indem er nicht auf sein veräusser
Ich, sondern auf das äussernde Selbst lauscht, erschliesst
sich dem mitseienden Du. «Nur weil Dasein als solches du
Selbstheit bestimmt ist, kann sich ein Ich-selbst zu einem D
selbst verhalten.» (Martin Heidegger, *Vom Wesen des Gr
des.* Husserl-Festschrift Halle 1929.) Der Mann lässt sich
der Frau belehren. Sie lehrt ihn aus fraulicher Fülle u
zartem Denken heraus ein Sagen, das zugleich ein Tun
das Innigste in einem Kuss auf ihre Haare zu sagen. So f
det wieder der Kontakt mit dem Elementaren statt; denn
den Dichter ist das Haar der Geliebten die strömende
kraft des Eros selber. Doch in der Verhaltenheit der Gebä
spricht sich endgültig der geeinte Gegensatz vom Unen
chen und zugleich Gegenwärtigen der Liebe aus.

N'était, très grand trésor et tête si petite,
Que tu m'enseignes bien toute une autre douceur
Tout bas par le baiser seul dans tes cheveux dite.

Es ist ein Wunder, dass dem gläsernen und spröden Kla
der französischen Sprache solcher Reichtum des Lebens e
strömen kann, ein Wunder, das um so mehr erschüttert, w
man an das tödliche Ringen mit seinen Ausdrucksmitt
denkt, dem Mallarmé sein Leben opferte. In der gleic
Hochspannung des Lebens und des Geistes aber getra
durch die Gnade des deutschen Wortes hat Friedrich Höld
lin gedichtet. Es war ihm gegeben, den grossen Kontrapu
aus urmythischer Tiefe heraus in Götterbildern zu fass

:chus ist der Gott der Nähe, vor dem alle Schranken winden, alles Starre in Fluss gerät, alle nüchterne Verindigkeit sich in eine trunkene Hingabe an die Natur auf-t — Herkules aber ist der lichte Gott. «Er hat die Unterscheidung, das feste Bewusstsein und die Gesetze gebracht, Sprache, die Ordnung, alles, was uns losreisst von dem oss der Mutter...» (Emil Staiger, *Hölderlin.* Schweizer natshefte, Mai 1943.) Doch alles Mythische durchbricht , den Hölderlin scheu den «Einzigen» nennt und der als ischgewordenes Wort alle Gegensätze in sich vereint.

Wie Fürsten ist Herkules. Gemeingeist Bacchus. Christus
aber ist
Das Ende.

Was aber Hölderlin mit allen andern Dichtern in grossen dern verkündet, das hält der Denker Martin Heidegger so klarer und strenger Formulierung fest, dass die «genntesten Berge» der menschlichen Landschaft mit einem ck umfasst werden können:

«Und so ist der Mensch, als existierende Transzendenz erschwingend in Möglichkeiten, ein Wesen der rne. Nur durch ursprüngliche Fernen, die er sich in ner Transzendenz zu allem Seienden bildet, kommt in ihm wahre Nähe zu den Dingen ins Steigen. Und nur das renkönnen in die Ferne zeitigt dem Dasein als Selbst das wachen der Antwort des Mitdaseins, im Mitsein mit dem die Ichheit drangeben kann, um sich als eigentliches Selbst gewinnen.» *(Vom Wesen des Grundes.)*

HÖLDERLIN UND DAS WORT

Zum Problem der freien Rhythmen in Hölderlins Dicht

Von Hannes Maeder.

Hölderlins Spätwerk bietet dem Verständnis mannigf
und bedeutende Schwierigkeiten. Die Deutung seines d
terischen Gehalts erfordert eine genaue Kenntnis des Gesa
werks. Aber auch die sprachliche Formung, insbesondere
Versgestaltung in den späten Hymnen gibt viele Probl
auf, die noch nicht gelöst sind.

Die folgenden Ausführungen haben das Ziel, auf
Wege rhythmischer Analyse einen Standort zu erreich
von dem aus das Werk Hölderlins sowohl nach seiner spra
lich formalen wie auch nach seiner inhaltlichen Seite
gleicher Weise verständlich werden kann.

Hölderlin hat in seiner Jugend- und Studienzeit Gedi
in alternierenden Reimstrophen geschrieben; Gedichte,
in Form und Gehalt an seinen, von ihm über alles verehr
Meister, Schiller, erinnern. Seit der Begegnung mit Sus
Gontard (Diotima) treten aber die aus der Antike übertra
nen Vers- und Strophenformen immer mehr in den Vorg
grund: Ode, Elegie, Hexameterdichtung. Die Zeit der d
terischen Vollendung und des hereinbrechenden Wahnsi
lässt noch einmal neue Formen entstehen: die Hymnen
freien Rhythmen, aus denen Hölderlins Spätwerk best

Die Rhythmik der späten Hymnen lässt sich in ihrer E
stehung verfolgen an einigen Oden, die Hölderlin dicht
kurz bevor er von den antiken Formen zu den freien Rhy
men überging. Der Vergleich einer alkäischen Strophe

Dieser Artikel ist erwachsen aus einer Diskussion, an der mein
ehrter Lehrer, Herr Prof. Emil Staiger, Herr Horst Vanja und der V
fasser teilgenommen haben. Da es aber kaum noch möglich oder sinn
ist, geistiges Eigentum reinlich zu scheiden, mögen die folgenden A
führungen als Resultat einer gemeinsamen Bemühung um das Verstän
von Hölderlins Spätwerk aufgefasst werden.

ner Zeit mit einer Odenstrophe Klopstocks lässt Hölder-
ıs Rhythmus in seiner Eigenart erscheinen.
Klopstocks Strophe lautet: *(Ode an Gott,* 1748)

Von ihr geliebet, will ich dir feuriger
Entgegenjauchzen, will ich mein volles Herz
In heissen Hallelujaliedern
Ewiger Vater, vor dir ergiessen.

. diesen Versen ist das lebhafte Strömen des Rhythmus
ırch die metrische Form der Odenstrophe wohl gefasst und
grenzt. Wenn auch der inhaltliche Zusammenhang über
ıs Ende des ersten Verses hinausgreift, so liegt der rhyth-
ische Höhepunkt doch am Ende von Vers eins. Das «feuri-
r» ist Ziel der Aussage. Der Dichter will nicht einfach
ntgegenjauchzen», sondern feuriger soll das Jauchzen sein
s jemals, darauf kommt es an. So findet sich nirgends ein
nschwellen des Rhythmus, das über die Versgrenzen hin-
g sich durchzusetzen vermöchte.

Die Zäsuren wirken beim Lesen nur als leichte Hemm-
sse; sie unterbrechen den Tonstrom nicht. Der Leser macht
n selbst einen leichten Uebergang zur anderen Vershälfte,
wa einem kleinen, über eine Stufe herab sich ergiessenden
asserfall zu vergleichen.

Alle Strophen Klopstocks haben die genannten Eigenhei-
n: Immer ist das Versende auch Gipfel oder Grenze des
ythmischen Flusses, so dass die Einheit des einzelnen Ver-
s immer gewahrt bleibt. Die Zäsuren erhalten das Gleich-
wicht innerhalb des Verses, stehen also im Dienste des
etrums.

Völlig anders ist der Rhythmus Hölderlins in folgender
lenstrophe aus dem Gedicht *Stimme des Volks*[1] (1800):

Und wie des Adlers Jungen, er wirft sie selbst
Der Vater aus dem Neste, damit sie sich
Im Felde Beute suchen, so auch
Treiben uns lächelnd hinaus die Götter.

on einer Regelung des Rhythmus durch das Metrum im
nne Klopstocks ist hier nichts zu spüren. Der rhythmische

[1] Hölderlin-Zitate nach der Ausgabe von Hellingrath: IV 139 *Stimme*
Volks, erste Fassung.

Fluss verläuft ganz unregelmässig. Die höchstbetonten Sil
stehen an den verschiedensten Stellen des Metrums. Ein V
kann zwei Tongipfel von gleichem Gewicht haben, die g
unsymmetrisch verteilt sind. Gerade über das Versende h
weg schwillt der Rhythmus an, auf einen Gipfel hin,
erst zu Beginn des neuen Verses erreicht wird.

Die Zäsuren wirken als starke Einschnitte, die den T
strom unterbrechen. Ihre Lage ist eben so unregelmäs
wie die der Hauptbetonungen. Von einer Regelung des Ve
gleichgewichts durch die Zäsuren ist nicht die Rede.
kommt Hölderlin offenbar nicht auf die Geschlossenheit
Einzelverses an. Worauf dann?

Der Rhythmus dieser Strophe zeigt ein immer wiederh
tes, mit Spannung verbundenes Anschwellen auf bestimm
wichtige Worte hin. Unmittelbar vor deren Eintritt wird al
der rhythmische Fluss durch eine Zäsur, im Momente
höchsten Spannung, unterbrochen, worauf dann das wicht
Wort mit besonderem Nachdruck einsetzt. Häufig fal
Versenden mitten in einen solchen rhythmischen Verla
dann erhalten sie den Charakter von spannungsreichen Z
suren. So dreimal in unserer Strophe:

Zäsur

Steigerung	Wichtiges Wort
er wirft sie selbst	der Vater
damit sie sich	im Felde Beute suchen
so auch	treiben ... hinaus

Vers vier zeigt einen solchen Verlauf im Versinnern:

treiben ... hinaus ' die Götter

Man überzeuge sich von der Notwendigkeit dieser Zäs
ren durch den Versuch, über die betreffenden Stellen gla
hinwegzulesen; die Verse verlieren sogleich ihre Kraft un
Bedeutung.

Zwei Momente treten also an Hölderlins Rhythmus hervo

1. Worte oder Wortgruppen mit besonderem Gewicht, d
natürlich auch inhaltlich schwer wiegen; wir nennen s
«die gewichtigen Worte».

2. Worte oder Wortgruppen, die ein spannendes rhythmisches Anschwellen auf «gewichtige Worte» hin enthalten, von diesen aber durch eine Zäsur getrennt sind. Wir nennen diesen Teil des Verlaufs wegen seiner überleitenden Funktion «Durchführung».

Der Rhythmus dieser Verse hängt gleichsam am gewichtigen Wort. Auch die Zäsuren stehen ausschliesslich in seinem Dienst. Wir unterscheiden:

1. Stauungs-Zäsuren. Sie stehen hinter den «gewichtigen Worten» und trennen diese von einer anschliessenden Durchführung.

Und wie des Adlers Jungen, ' er wirft sie selbst

Die gewichtigen Worte erhalten durch diese Zäsur rückwirkend einen besonderen Nachdruck, da das aufnehmende Bewusstsein nicht gleich durch ein neues Wort abgelenkt wird.

2. Spannungs-Zäsuren. Sie stehen vor dem «gewichtigen Wort» und trennen es von der Durchführung.

treiben uns lächelnd hinaus ' die Götter.

So wird die Eigenständigkeit des «gewichtigen Wortes» auch gegen die andringende Durchführung und ihre syntaktischen Zusammenhänge behauptet. Die metrische Pause am Versende kann die Aufgabe der spannenden Zäsur übernehmen.

Zäsuren sind Sinngrenzen im Versinnern, mit einer Pause verbunden, die aber metrisch nicht zählt. Was unterscheidet nun Hölderlins Zäsuren von denen Klopstocks?

Die Sinngrenzen in Klopstocks Strophe sind Fugen einer syntaktischen Konstruktion, die der normalen prosaischen Wortfügung entspricht. Folge davon ist, dass man diese Verse fliessend und ohne Schwierigkeiten durchlesen und verstehen kann. Das Verb steht an zweiter Stelle nach einem Partizipialausdruck; es folgt das Subjekt, das indirekte und schliesslich das direkte Objekt, alles nach der Regel deutscher Wortfügung. Wie Klopstocks Zäsuren den Rhythmus ausgewogend gliedern, so heben sie in der Satzfügung die logischen Glieder des Sinnganzen leicht voneinander ab, so dass auch hier ein wohlausgewogenes Ganzes erscheint.

Hölderlins Zäsuren zeigen keine natürlichen Sinngren
an, sondern Bruchstellen der Konstruktion. Ein syntaktis
Bruch entsteht da, wo die natürliche Wortfolge einer Spra
durch Umstellung der Glieder (Inversion), Vorwegna
oder Nachtrag gestört wird.

Vorweggenommen ist gleich im ersten Vers das Obj
des Adlers Jungen, das zum später erscheinenden V
«wirft» gehört. Der Konstruktionsbruch liegt zwischen
«Jungen» und dem «er», da die syntaktische Verbindung
beiden Wörter im Momente des Lesens noch nicht beka
ist. Die sprachliche Forderung, dass das Objekt bei sein
Verb stehe, ist hier durchbrochen. Besonders empfindlich
der Bruch deshalb, weil man zu Beginn des Verses überha
noch nicht weiss, ob «Adlers Jungen» Subjekt oder Ob
ist. Die Zäsur des zweiten Verses enthält zwar keinen K
struktionsbruch; dennoch ist der Einsatz des Absichtssa
hart genug. Bei Klopstock findet sich kaum je eine so sch
logische Grenze im Innern des Verses. Im dritten Vers v
mit dem «so auch» die Fügung wieder gebrochen; unver
telt ist hier der im ersten Vers begonnene, unterdessen ka
noch bewusste Vergleich (so-wie) wieder aufgenommen.
Zäsur im letzten Vers entsteht durch eine Inversion
Subjekt und Prädikat.

Wenn die Zäsuren Hölderlins an Bruchstellen der synt
tischen Fügung stehen, so setzt das voraus, dass eine sol
besteht. In der Tat spielen grosse und streng logisch geba
Perioden in Hölderlins Spätwerk eine wichtige Rolle.
werden aber so durchbrochen und zerstückelt, dass sie
langsam und mit Mühe gelesen werden können.

Die Brechung der Konstruktion aber dient einzig der H
vorhebung des «gewichtigen Wortes». Die so entstehen
Zäsuren sollen ihm die nötige Wirkung, das nötige Gewi
geben. Sie wirken deshalb so stark, weil sie weitgespan
und strenge Fügungen gewaltsam immer wieder unterb
chen.[1]

[1] Klopstocks und Hölderlins Zäsuren verhalten sich zueinander
Mozarts und Beethovens Sforzati. Bei Mozart ist das Sforzato immer
wägend; bei Beethoven dient es der Hervorhebung des einzelnen gew
tigen Tons, wie Hölderlins Zäsur der Hervorhebung des gewicht

Die prosaische Redefolge, in der das Subjekt (Bestimmtes) n Prädikat (Bestimmendes) vorangeht, ist für Hölderlin zweckmässig, da durch das begriffliche Prädikat das Sub- t zum blossen Gegenstand einer Aussage herabgedrückt d und so seine Eigenständigkeit als gewichtiges Wort ver- t. Hölderlin kehrt deshalb die logische Folge um, nimmt Prädikat voraus, um durch die entstehende Spannung Subjekt, das nun am Ende steht, in seiner vollen Inten- it und Bedeutung erscheinen zu lassen. So ist in folgen- n Versen der *Patmos*-Hymne

Doch furchtbar ist, wie da und dort
Unendlich hin zerstreut das Lebende Gott.

am Ende aufleuchtende Subjekt «Gott» von einer ge- lezu erschreckenden Wirkung.

Hölderlin hat diese Inversionen bewusst angewandt, wie gender Aphorismus bezeugt: (III S. 241)

«Man hat die Inversionen der Worte in der Periode. Grösser und wirksamer muss aber dann auch die Inversion der Periode selbst seyn. Die logische Stellung der Perioden, wo dem Grunde (der Grundperiode) das Werden, dem Werden das Ziel, dem Ziele der Zweck folgt, und die Nebensätze immer nur hinten angehängt sind an die Hauptsätze, worauf sie sich zunächst beziehen, — ist dem Dichter gewiss nur höchst selten brauchbar.»

So hängen also Hölderlins Rhythmus und Syntax am ge- htigen Wort. Welche Rolle spielt aber das Metrum in die- Versen? Wenn sich doch der Rhythmus ganz am Wort t, weshalb schreibt Hölderlin nicht freie Rhythmen im ne des altgermanischen Stabreimverses, der, wie kein an- er, nur vom gewichtigen Wort lebt? Hätte Hölderlin nicht ser Verse geschrieben wie diese aus dem *Hildebrandslied:*

gúrtun sih iro súert ana
hélidos ubar hrínga dô sie to dero híltiu rítun

denen nur die Haupthebungen gezählt werden und alles wichtige in metrisch indifferente Auftakte gefasst wird?

---

rts. Beethoven setzt öfter in einer Tonfolge unter jeden Ton ein Sfor- o! So z. B. in der Violinsonate Opus 96 im ersten Satz, Takt 70 ff und der entsprechenden Stelle der Reprise.

Würden Hölderlins Durchführungen zu nichtgezäh
Auftakten, so wäre es ausgeschlossen, die weitgespa
syntaktischen Zusammenhänge noch zu erfassen. Man
unsere Strophe so, dass die Durchführungen zu blossen
losen Auftakten werden: die Fügung der Periode wir
gleich unfassbar. Wesentlich in Hölderlins Versen sind
nur die gewichtigen Worte, sondern auch die Durchfü
gen als Träger der syntaktischen Zusammenhänge.
Rhythmus ist aber unregelmässig; bald eilt er zum gewi
gen Wort, bald scheint er in diesem zu verweilen. Es be
deshalb einer zusammenhaltenden Kraft, die den eigen
gen Rhythmus bindet und auch den Durchführungen da
tige Gewicht gibt, damit der Zusammenhang gewahrt bl
Diese Kraft ist das Metrum; seine Aufgabe ist, auszu
chen und den Zusammenhang des Laut- und Bilderstro
bewahren.

Hölderlins Vers enthält also einen doppelten Antag
mus:

1. Den rhythmischen Antagonismus, in
sich streitend gegenüberstehen:

   Syntaktische Periode — Konstruktionsbruch
   Durchführung — Gewichtiges Wort
   Rhythmischer Impuls — Zäsur

2. Den rhythmisch-metrischen Antago
mus, in dem sich widerstreiten:

   Der unregelmässige, am gewichtigen Wort häng
   Rhythmus, und

   Das regelmässige, den Zusammenhang des Laut-
   Bilderstromes wahrende Metrum.

Nun kann gefragt werden: Ist die Odenstrophe das
eignete Mass zur Bindung des Hölderlinschen Rhythmus
zwei Eigenschaften gewiss.

Die erste ist ihre Reimlosigkeit. Der Reim hebt imme
Versende hervor und betont damit die Geschlossenheit
Einzelverses. Er würde einen Hölderlinschen Periode
der oft über mehr als eine Strophe reicht, kaum ermöglic
Das klingende Spiel der Reime zöge die Aufmerksa

sehr vom Inhalt des einzelnen Wortes ab, auf den doch Hölderlin alles ankommt.

Die andere Eigenschaft, welche die Odenstrophe für Hölderlins Rhythmus empfiehlt, ist der Dreitakt, der ihr im utschen zukommt. (Die daktylischen Verse werden im utschen dreitaktig.) Weshalb ist er dem Rhythmus Hölderlins besonders angemessen?

Die geraden Taktarten, der Zwei- und Viertakt, drücken Gleiten, Schreiten oder ein Marschieren aus. Die Hebung diesen Taktarten ist wie ein Aufsetzen des Fusses auf der e, die Senkung wie das Uebergehen zum Aufsetzen des eren Fusses. Der Dreitakt aber drückt ein Schweben, ofen oder Springen aus. Die Hebung ist gleichsam ein ung auf die Erde und ein Abstossen von ihr, während die den Senkungs-Zeiten ein Schweben ausdrücken, den Flug zum nächsten Sprung. Die Berührung mit der Erde ist . wie beim Tanz, heftiger, impulsiver; zugleich aber we- des Abstossens weniger beharrlich, weniger der Trägheit erworfen. Die geraden Taktarten bewegen sich von Ruhe- kt zu Ruhepunkt, indem die Bewegung gleichsam durch e hindurchgleitet. Ihre Tendenz ist fallend.

Der Dreitakt hingegen bewegt sich von Schwebe zu Schwebe ch wiederholtes Abstossen von der Erde. Er strebt nach n.[1]

Die Bewegungseinheit des geraden Taktes reicht deshalb Ruhepunkt zu Ruhepunkt, umfasst also zwei Hebungen, rend im Dreitakt der einzelnen Hebung grössere Selbdigkeit zukommt. Der Sprung ist als solcher schon ein hmisches Gebilde (denn er enthält in sich schon ein Fall und ein Abstossen, also zwei Bewegungen); das Aufsetzen Fusses wird erst durch Aufsetzen des anderen Fusses zum hmischen Gebilde, zum Schritt.

Hölderlins Rhythmus fordert geradezu einen Dreitakt. Ist doch selbst ein Bild des Dreitakts im Grossen: Hier das htige Abstossen von der Erde in den gewichtigen Wor- dort das Fliegen zum nächsten wichtigen Wort in der

[1] Hölderlin hat das Wesen dieser Taktart in einem Hymnenverse ausgesprochen: «Nemlich immer jauchzet die Welt hinweg von dieser Erde.» (S. 233.)

Durchführung. Nichts liegt diesem Rhythmus ferner al
regelmässiges Schreiten. Das Metrum hat, so zeigt es
die Aufgabe, den unregelmässig eigenwilligen Rhythmus
dend zusammenzuhalten. Wie liesse sich das besser tun
durch einen Dreitakt, der die Hebungen selbst schon zu
stischen rhythmischen Gebilden macht und so den ga
Rhythmus in die Schwebe bringt? Gerade die Fähigkeit
Dreitakts, die einzelne Hebung allein schon zu rhythm
ren, ist für Hölderlin besonders wichtig, da sie seinem Str
nach Isolierung des einzelnen Wortes entgegenkommt.
zeigt sich z. B. in folgenden Versen aus der Ode *Dichter*
(IV 145):

Und darum hast du, Dichter! des Orients
Propheten und den Griechensang und
Neulich die Donner gehört, damit du

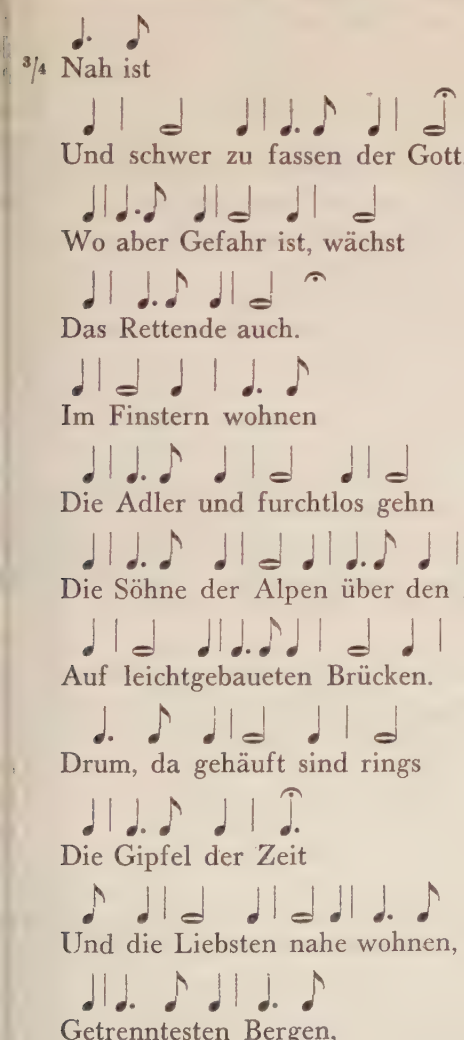
Den Geist zu Diensten brauchst und die Gegenwart
Des Guten übereilest, in Spott, und den Albernen
Verleugnest, herzlos, und zum Spiele
Feil, wie gefangenes Wild, ihn treibest.

Die Kola «Dichter!», «in Spott», «herzlos» und «feil» b
solche rhythmische Sprünge, die in keiner geraden Ta
einen solchen Impuls und eine solche Selbständigkeit er
ten.

Trotzdem, wie gerade hier fühlbar wird, ist die O
strophe für Hölderlin eine Fessel. In dem Gedicht *an H
seau* ist die alkäische Strophe freier behandelt. Einmal is
asklepiadeischer Vers eingeschoben, andere Male das m
sche Schema verkürzt oder variiert (IV 134). Was Höld
behindert, ist also einzig die vorherbestimmte Silbenzahl
Silbenfolge. Aber auch die Abwandlung der Form
nichts, Hölderlin gibt die Odenstrophe auf und sucht
neue Form.

Die findet er in einer bestimmten Art von freien Rh
men. Was von der Odenstrophe bleibt, ist einzig der
takt. Da es nun, wie in den freien Rhythmen üblich, k
feste Regelung der Silbenzahl und Folge mehr gibt, k
sich Hölderlins Rhythmus hier völlig frei entfalten. Di
sten Hymnen in freien Rhythmen enthalten zwar noch g

standteile von Odenstrophen; im Prinzip ist aber das vor-timmte Vers- und Strophenschema aufgegeben. Vollkom-n ist die neue Form erst in den späteren Hymnen aus-bildet, zum Beispiel in der *Patmos-Hymne* (1802, IV 190)[1]:



[1] Zur Erleichterung der Analyse ist der Dreitakt gleich darüber notiert.

So gieb unschuldig Wasser,

O Fittige gieb uns, treuesten Sinns

Hinüberzugehn und wiederzukehren.

Der Dreitakt ist in den späten Hymnen nicht leicht zu
den, da er äusserlich oft durch nichts angezeigt ist.
weisen uns ungewohnte Lautungen darauf, wie: «auf le
gebaueten Brücken», «treuesten Sinns».

Das rhythmische Gesetz des gewichtigen Wortes kan
diesen Versen ungehindert wirken. Gegenüber den O
strophen ist die Zahl der gewichtigen Worte stark gesti
Die Durchführung besteht meist nur aus ein oder zwei W
ten. So bilden in Zeile drei, fünf und sechs die Ver
«wächst», «wohnen» und «gehn» die Durchführung.
diese häufig aus Verben besteht, ist kein Zufall. Eine
eignen sie sich als Hauptträger syntaktischer Beziehu
besonders gut dazu; anderseits liebt es Hölderlin, durch
dynamische, verbale Durchführung die Beharrlichkeit
Beständigkeit der gewichtigen Worte, die meistens No
sind, zu steigern.

Da nun kein metrisches Schema mehr die Versgrenz
zeigt, wie werden dann die Zeilen abgeteilt? Dort, wo
rhythmische Gesetz es verlangt. Wären die ersten Zeile
Patmos-Hymne so abgeteilt:

> Nah ist und schwer zu fassen
> Der Gott,

so hätte zwar das Wort «Gott» den ihm gebührenden N
druck, die beiden Prädikate der Gottheit würden abe
Wucht verlieren, da sie nicht mehr durch eine Zäsur
trennt sind. Das «ist» würde buchstäblich in der Sen
verschwinden und einen gleitenden Uebergang mit dem «u
zusammen bilden. Hölderlin bricht aber nach dem «ist»
Zeile ab und setzt das zweite Prädikat an den Anfang

chsten Zeile. Dadurch erhält es sein volles Gewicht, da es n nach beiden Seiten durch eine Zäsur geschützt ist. Das bjekt am Versende ist durch die Inversion genügend iso- rt. Hölderlin gibt also dem Zeilenschluss die Bedeutung er stauenden Zäsur. In Vers drei dagegen hat er die Be- utung einer spannenden. Die Abteilung der Zeilen ist also llig auf das gewichtige Wort ausgerichtet, das meistens Versanfang steht: Das Rettende, Im Finstern, Die Adler. s Zeilenende ist rhythmisch, nicht metrisch bedingt. Viel- hr durchbricht es die metrische Einheit meistens, so dass Zeile mitten im Takt abbricht und die neue Zeile ebenso ginnt. Auch in diesen Gedichten arbeitet der Rhythmus nzipiell gegen das Metrum.[1]

Das einzige, was noch von einem festen Versmass übrig ist in sen freien Rhythmen ist der Dreitakt, eine einfache zahlen- ssige Gruppierung von je zwei oder drei Silben. Ebenso ibt auch von der früheren Strophe nur noch eine einfache lenmässige Gruppierung von Zeilen übrig. Die späten mnen sind alle in strophenartigen Zeilengruppen von kon- nter Zeilenzahl (9—15 Zeilen) geschrieben.

Aber auch die Grenzen dieser Strophen durchbricht der ythmus und verwendet die Uebergänge als spannende oder uende Zäsuren. So in *Patmos* beim Uebergang von der eiten zur dritten «Strophe», der so lautet:

Doch bald, in frischem Glanze
Geheimnisvoll
Im goldenen Rauche blühte
Schnellaufgewachsen
Mit Schritten der Sonne
Mit tausend Gipfeln duftend

(Strophenende)

Mir ASIA auf.

[1] Die einzige mir bekannte Entsprechung in der Musik ist die Rhyth- in der *Histoire du Soldat* von Strawinsky. Hier finden wir auch eine nzipielle Gegnerschaft von Metrum und Rhythmus. Strawinsky legt Bass ein kontinuierliches Metrum zugrunde (allerdings keinen Drei- !) und lässt die Oberstimmen mit ihrem Rhythmus das Metrum be- pfen.

Alle die gewichtigen Worte am Ende der zweiten «
phe» werden hier, mit Hilfe einer Inversion, zu einer
zigen gewaltigen Durchführung auf das gewichtigste
«Asia» hin, das so eine gewaltige Intensität erhält. Der
phenübergang wird hier zur spannenden Zäsur, andere
zur stauenden. Dieses Durchbrechen der Strophenenden
bei den früheren Hymnen noch *(Der Rhein, Germa
Versöhnender);* bei den späteren wird es immer häu
(Patmos, Ister); in den neuen Partien der zweiten Fas
des *Einzigen* sind alle «Strophen» so verbunden.

Der Rhythmus triumphiert immer mehr über das Me
und das gewichtige Wort über die Zusammenhänge. In
späteren Fassung der *Patmos-Hymne* stehen folgende V

Johannes. Christus. Diesen möcht'
Ich singen, gleich dem Herkules.

Einzelne gewichtige Worte folgen aufeinander, d
Punkte getrennt, ohne Zusammenhang. Der Dichter steh
nen Visionen machtlos gegenüber. Er schaut Gesta
möchte sie besingen, vermag sie aber nicht mehr in i
Zusammenhang zu erfassen und auszusprechen, wie
Verse andeuten:

Nah ist
Und schwer zu fassen der Gott.

Die Entwürfe der letzten Hymnen bestehen deshalb
einzelnen, über die ganze Seite verstreuten Worten. Teils
es gewichtige Worte von mythischer Bildhaftigkeit, teils
sätze zu Durchführungen, die weitgespannte Zusammenh
eröffnen sollen. Die Zwischenräume vermochte Höld
nicht mehr auszufüllen.

Die rhythmische Analyse hat zur Erkenntnis geführt,
die Verssprache im Spätwerk Hölderlins durch das G
des gewichtigen Wortes geformt ist. Damit ist ein Ma
gewonnen, der an das Gesamtwerk angelegt werden k
Ein Blick auf Hölderlins dichterischen Weg wird zeige
welcher Weise das Wort in seiner Dichtung immer
hervortritt und seiner endgültigen Gestalt im Spätwerk
gegenreift.

Ausgangspunkt von Hölderlins dichterischem Schaffen

Hymnen an die Ideale der Menschheit. Ihr Vorbild sind illers Hymnen. Wie diese sind sie in alternierenden Reimophen geschrieben. Eine Strophe aus der *Hymne an die be* lautet: (I 152)

Liebe wallt durch Ozeane,
Höhnt der dürren Wüste Sand,
Blutet an der Siegesfahne
Jauchzend für das Vaterland;
Liebe trümmert Felsen nieder,
Zaubert Paradiese hin —
Lächelnd kehrt die Unschuld wieder,
Göttlichere Lenze blüh'n.

Das einzelne Wort tritt stark zurück; die reissende Begeirung lässt nicht bei ihm verweilen. Versmass und Endreim gen dazu bei, eine dauernde Erregung und Bewegung zu halten; alles Einzelne geht in der Begeisterung unter. Das Worten Dargestellte ist nur eine Folge, eine der unzähli- Auswirkungen des gedachten Wesens: Liebe. Deshalb ht nicht das Wort im Zentrum, sondern der Allgemeingriff «Liebe», als persönliches Wesen gedacht, als Ideal.

Nach der Begegnung mit Diotima schreibt Hölderlin fast schliesslich in antiken Massen. Die Verse haben einen völneuen Ton, den Hölderlins (IV 23):

Geh unter, schöne Sonne, sie achteten
Nur wenig dein, sie kannten dich, Heil'ge, nicht,
Denn mühelos und stille bist du
Ueber den Mühsamen aufgegangen.

Der ruhig schwebende Rhythmus, der Dreitakt und die imlosigkeit lassen jedes Vorwärtsdrängen verschwinden; krampfhafte Begeisterung der frühen Hymnenstrophen gelöst. Leicht und ruhig fliesst der rhythmische Strom. reits treten einzelne «Worte» hervor: «schöne Sonne», eil'ge», und im Gegensatz dazu die «Mühsamen», deren ythmus wie von ferne an Alltägliches erinnert. Hier ereint das Hölderlinsche «Wort» in einer ersten Gestalt, noch m vom fliessenden Rhythmus abgehoben, nur wie in ihm leuchtend. Angesprochen ist nicht mehr ein Allgemeingriff, ein Ideal, sondern die heilige Sonne, ein lebendiges

Naturwesen, oder: die Natur als lebendiges, heiliges W
Das Angesprochene ist nah wie ein lebendiges Du und
unendlich fern, ungreifbar, wie die Sonne. Das Wort is
Träger eines Bedeutungswesens, aller begrifflichen Be
zung entrückt. Eine unendliche, heilige Ruhe strömt au
Wort, eine letzte Abgeschiedenheit.

Die Hexameter- und Elegiendichtung, die Hölderlin
der Trennung von Diotima geschaffen hat, bringt eine
Gestalt des «Worts». Im *Archipelagus* dichtet Hölderli
gende Verse: (IV 88)

Immer, Gewaltiger, lebst du noch und ruhest im Sch
Deiner Berge wie sonst; mit Jünglinsarmen umfäng
Noch dein liebliches Land, und deiner Töchter, o W
Deiner Inseln ist noch, der blühenden, keine verloren.

Der Rhythmus dieser Verse fliesst wieder schneller d
von freudiger Bewegung getragen. Wie Inseln aus de
wegten Meer ragen die «Worte» aus dem rhythmi
Fluss. Fester ist das «Wort» nun und bezeichnet auch
Feste: Berge, Land, Inseln. Nicht mehr nur ein Wesen
Ferne wie die Sonne geht ins Wort ein, auch das Nahe, g
bar Körperliche. Der Archipelagus, selbst der Ferne
hörend, hat Söhne und Töchter, die Inseln Griechenl
Er ist «archè», Ursprung einer festgefügten Welt, die
graphisch feststellbar ist. Im Gedicht an die Sonne is
Wort nur Wesen; hier ist es zugleich Welt, aus dem W
geboren.

Was bedeutet aber das «Wort» in den späten Hymne

«Nah ist
Und schwer zu fassen der Gott.»

So mächtig ist es hier, dass es den rhythmischen
zu unterbrechen vermag. Es ist als gewichtiges Wort d
Zäsuren vereinzelt, Ziel einer rhythmischen Steigerung
einer syntaktischen Spannung.

Es nennt nicht mehr ein fernes, heiliges Wesen, noch
nahe göttlichschöne Welt, sondern den kommenden Got

«Jetzt aber tagts! Ich harrt und sah es kommen,
Und was ich sah, das Heilige, sei mein Wort.»

[7] 151.) Das Wort nennt ein Kommendes, eine Zukunft. [e]shalb die Spannung auf das Wort hin, denn, wie alle echte [Z]kunft, ist es Ziel. Wie in den ersten Zeilen der *Patmos-[H]ymne* das Wort «Gott» Ziel der inhaltlichen und rhyth-[m]schen Bewegung ist, so ist der kommende Gott das Ziel [d]er dichterischen Darstellung in den späten Hymnen.

Warum unterbricht aber das Wort den rhythmischen [S]trom? Weshalb wird es durch Zäsuren vom Zusammenhang [g]etrennt? Der rhythmische Strom ist das Bild menschlichen [L]ebens. Der Mensch ist, wie Hölderlin sagt, «ans Gesetz der [S]ukzession» gebunden, (III 67) er erlebt die Zusammenhänge [im] Nacheinander. Auch der Dichter vermag die heilige Na-[tur] und die göttliche Welt nur im Nacheinander der Worte, [in] der Sukzession der Sprache, darzustellen. Gott ist aber das [G]anze; er ist alles zumal. Er wird nur genannt, indem der [M]ensch mit ihm eins wird, indem er selbst ins Wort eingeht. [D]ann muss der Mensch sich selbst als an die Sukzession ge-[b]undenes Wesen aufgeben, sterben, um nur noch in Gott zu [l]eben. Das spricht Hölderlin so aus:

«Leben ist Tod und Tod ist auch ein Leben» (VI 27)

[O]der, wenn die Ueberlieferung Bettina von Arnims getreu ist, [i]n den Worten:

«das Leben im Wort sei Auferstehung, die bloss aus dem [G]emordeten hervorgehe. — Der Tod sei der Ursprung des [L]ebendigen.» (VI 383)

[I]m Wort, das den kommenden Gott nennt, ist die Sukzes-[s]ion aufgehoben, deshalb muss es auch syntaktisch und [r]hythmisch von ihr abgehoben sein. Der rhythmische Fluss [u]nd mit ihm das menschliche Leben muss immer wieder im [W]iderstopfer überwunden werden, damit im Wort das Ewige [d]er kommender Gott erscheinen kann. Die Zäsuren bedeuten [s]o Tod.

Das ist der Sinn des rhythmischen Antagonismus. Weil der [D]ichter als Mensch immer ans Gesetz der Sukzession gebun-[d]en ist, muss er auch den kommenden Gott in einem Nach-[e]inander von Worten darstellen, er muss ihn in verschiedene [W]esen auseinanderreissen. So wird er zu Beginn der *Patmos-[H]ymne* in drei Wesen zerstückt:

in das Nahe
das Schwer zu Fassende
den Gott selbst.

Gott muss die Individuation erdulden; dies ist sein Lei
von dem Hölderlin in der *Feiertags-Hymne* spricht. Da
in jedem dieser Wesen der kommende Gott ist, ist jedes
Ganze, darf also nicht verwechselt werden mit etwas, da
der Sukzession erlebt werden kann. Daher die Zäsuren,
die Ganzheit des «Worts» erhalten.

Auch die Inversion der Perioden hat den Sinn, immer v
der das Gesetz der Sukzession, hier der logischen, aufzuhel
und im einzelnen Wort das Ganze, die Gottheit erschei
zu lassen.

Das rhythmische Gesetz Hölderlins ist also vom göttlic
Wort her bestimmt, und Hölderlin verlangt von sich
seinem Leser restlose Hingabe an dasselbe. Davon kün
uns die durch Bettina von Arnim überlieferten Aussprü
Hölderlins (VI 381 ff):

«Die Gesetze des Geistes seien aber metrisch, das fü
sich in der Sprache, sie werfe das Netz über den Geist
dem gefangen er das Göttliche aussprechen müsse; u
solange der Dichter noch den Versakzent suche und ni
vom Rhythmus fortgerissen werde, solange habe seine P
sie noch keine Wahrheit.»

«Wer erzogen werde zur Poesie im göttlichen Sinn,
müsse den Geist des Höchsten für gesetzlos anerkenn
über sich und müsse das Gesetz ihm preisgeben. Nicht v
ich will, sondern wie du willst!»

Die Sprache wirft das Netz über den Geist. Das bedeut
dass der Dichter den Gott in Individualitäten auflösen mu
Sie sind dann die Maschen des Netzes, durch die der G
geschaut wird. Der Dichter muss aber vom Rhythmus h
gerissen werden, das Gesetz aufgeben. Das hat Hölderlin g
tan, indem er die festen Versmasse zugunsten der frei
Rhythmen verliess. Hingabe an den Rhythmus bedeutet a
Flug von Wort zu Wort, von Gottesschau zu Gottesschau.

In den späteren Hymnen wird es für Hölderlin imm
schwieriger, sich vom Leben im Wort, vom Anschauen d

:theit wieder ins Gesetz der Sukzession, ins Menschliche ückzufinden. Deshalb die Fragmente, die nur noch ein- ıe Worte enthalten. Hölderlin verfällt dem nahen Gott. : dem Metrum verschwindet das Letzte, das ans Gesetz Sukzession erinnert; damit aber auch die Sprache und Mensch. Hölderlin verstummt.

So lässt sich der Weg dieses Dichters als ein Streben nach n Wort verstehen, dem Wort, das zuerst in heiliger Ferne ehrt, dann in weltlicher Nähe besungen und schliesslich «Göttlicher Gefangenschaft» verkündet wird, bis den Dich- sein tragisches Geschick hinwegnimmt nach seinem eige- ı Wort:

> Beizeiten muss hinweg, durch den
> der Geist geredet.

CHRONIK

Hugo Friedrich, ODYSSEUS IN DER HÖLLE. (Geistige Ue
lieferung. Das zweite Jahrbuch. Berlin 1942.)

In dieser monographischen Studie führt der Verfasser die L
seines grossangelegten Versuchs einer zugleich weltanschauli
und stilkritischen Dantedeutung (*Die Rechtsmetaphysik der G
lichen Komödie,* Berlin 1942) [1] weiter, indem er am Beispiel
Odysseus die Kontrapunktik von Altertum und Neuzeit dars

Das Mittelalter strebt nach einer Konkordanz zwischen an
und christlicher Wahrheit. Der aktive, aufnehmende und
wandelnde Impuls geht aber von der mittelalterlichen Kultur
Das antike Erbe wird in ein unbedingt geltendes christliches W
bild eingefügt. Das zeigt sich besonders einleuchtend an der O
sseus-Episode des Inferno. «Dantes Odysseus ist nicht die re
duzierende Bildungsleistung eines späten Humanisten, sondern
organische Schöpfung aus dem Sinnganzen der *Göttlichen*
mödie.» (S. 156.)

Odysseus verkörpert eine bestimmte Art der Hybris. Das äus
Kennzeichen für die Vermessenheit seines Tuns ist, dass er
die Meerenge von Gibraltar, über die «Säulen des Herkules»
ausgeht. Das ist ein durchaus antikes Motiv. Erst die Zeit
Columbus bringt eine neue Einstellung. «Im Trotz gegen die
Säulen zugeschriebene Inschrift ‚Nec plus ultra' hat Karl V.
den Satz ‚Plus ultra' (in französischer Fassung: ‚plus oultre')
Devise gemacht und auf Münzen schlagen lassen.» (S. 168.) D
schon im Zeitalter Dantes wurden Versuche unternommen, d
den Atlantischen Ozean den Weg nach Italien zu finden. «V
leicht weht in dem Pathos, mit dem Dante die Rede seines Od
seus beflügelt, wirklich der künftige Geist der Weltreisen.» (S. 1
Aber Dantes Odysseus ist kein Columbus. «Seine Reise endet
einem Untergang, der nicht gewöhnliches Seemannsschicksal
sondern die Sprache Gottes. Und diese eine sinnsetzende Tatsa
zieht aller Spekulation, als handle es sich um Hingabe an
Geist eines neuen Zeitalters, eine Grenze... Es wird sich ergeb
dass der Antrieb Dantes, in Odysseus den Typus der wagem
gen Wissbegierde zu schaffen, weniger ein Dämmern künfti
Jahrhunderte ist, als dass er vorgegeben war in der Mensch
kenntnis römischer, augustinischer und thomistischer Ethik.» (S. 1
Die Betrachtung muss von dem Zentralbegriff der «virtus» a

[1] Siehe *Trivium* Heft 2, S. 59 ff.

:n. «Virtù» hat bei Dante sozusagen einen doppelten Boden. eine Mal bedeutet sie «Ueberwindung animalischer Beschrän- ; und Dumpfheit in einer auf Kenntnis und Erkenntnis der en Welt drängenden Kraft». (S. 173.)

Considerate la vostra semenza:
fatti non foste a viver come bruti,
ma per seguir virtute e canoscenza. (Inf. 26, 118—120.)

andere Mal ist sie die «bändigende, zu Mass, Begrenzung und ut zwingende Gesinnung». (S. 173.)

Allor mi dolsi, e ora mi ridoglio
quando drizzo la mente a ció ch'io vidi,
e più lo 'ngegno affreno ch'i'non soglio,
perchè non corra che virtù nol guidi;
si che, se stella bona o miglior cosa
m'ha dato 'l ben, ch'io stessi nol m'invidi. (Inf. 26, 19—23.)

in Zweifel, wo der höhere Wert liegen soll: nicht in der ‚virtù' Odysseus, sondern in der ‚virtù' des Dante, — nicht in der auf sinnenhaft betretbare Weltweite, sondern in der auf die eigene rlichkeit gerichteten Kraft.» (S. 173.)

ier tritt die eigentliche Entdeckung Friedrichs hervor: die selt- Zweideutigkeit, die sich in den Grundbegriffen Dantes zeigt. lesmal ist die vordergründige, der jeweiligen Gestalt oder e mimetisch angeglichene Bedeutung umschlossen von der im zen der Dichtung massgebenden grössten Bedeutungsweite und sich darin kritisch auf. Das sind Sonderfälle jenes Verhält- s von sensus litteralis und sensus anagogicus, unter dessen rschaft die ganze Dichtung steht.» (S. 174.) Bei der Danteschen tù» handelt es sich um das Zusammentreffen und Auseinander- n des römischen und christlichen Begriffs der «virtus». Das nlichkeits- und Leistungsideal des Ciceronianischen Römer- ist nicht nur eng verquickt mit dem Gedanken des Ruhms, lern auch mit der Neigung zur Aktivität. Die «virtus» ist eine tus actuosa». Es gehört zu ihr, «dass der Mann Mühe und An- ngung auf sich nehme (labor, industria), dass er sich abkehre aller Empfindsamkeit (mollitia), dass er in hellem Wachsein ilia, vigilantia) allen Ermattungen und Einschläferungen wi- tehe.» (S. 176.) Diese Begriffsbestimmungen, die Cicero in sei- Traktat *De Officiis* (III, 97) auf Odysseus anwendet, finden merkwürdig genaue Entsprechung in Dantes Odysseusrede:

«O frati», dissi, «che per cento milia
perigli siete giunti a l'occidente,
a questa tanto picciola vigilia

de' nostri sensi ch'è del rimanente,
non vogliate negar l'esperienza,
diretro al sol, del mondo sanza gente.» (26, 112—117.)

Das Wort «vigilia» ist besonders hervorzuheben. Es hat hier die mittellateinische Bedeutung der geistlichen Nachtwache der Vortage vor einem Fest, sondern den klassischen Sinn Wachheit: «verweigert diesem so begrenzten Wachsein u Sinne, das uns bleibt, nicht die Erfahrung. . .» [1] In Ciceros *Tu lanen,* die Dante kannte, wird Odysseus als Beispiel dieser m lichen, gefühlsbezwingenden Vernunft gezeigt. (II, 48 ff.)

Augustin nimmt nun im fünften Buch der *Civitas Dei* (cap bis 19) die «virtus», als den zentralen Begriff der römischen auf. «Rom, so lautet der Gedankengang Augustins, ist gross weltbeherrschend geworden durch seine ‚virtus', zu der es die göttliche Vorsehung erweckt worden war. Was aber für Römer eine Einheit war — ‚virtus' und ‚gloria' —, das wird von Augustin durchschnitten. Das Götterpaar Virtus und H zerfällt in der christlichen Luft zu einem feindlichen Gegen zwischen Innerlichkeit und Aeusserlichkeit. Denn der Ruhm die Frucht der sittlichen Grösse, hat vor der Vergeistigung Lebenssinnes keinen Bestand mehr.» (S. 180.) Augustin löst «virtus» auch von ihrer Verschlingung mit der tätigen Welt schaft. Aber er wahrt die Notwendigkeit der «virtus», dort w den Menschen von der tierischen zur sittlichen Existenz, von Triebhaftigkeit und Trägheit des Begehrens zum rechtlichen H deln führt. «So ist's also ein Ja und ein Nein, eine Bewahr und eine Beschränkung, womit hier das Problem der römis Ethik bewältigt wird. Von diesen Entscheidungen der *Civitas* aus sind die Tugenden der Römer hinübergedrungen in die mi alterliche Ethik, ausgestattet mit einem neuen Ziel, so wie Säulen römischer Tempel bewahrt worden sind als Stützen neuen Innenraum christlicher Basiliken.» (S. 183.)

Dieses gleiche Verhältnis von Ja und Nein bestimmt nun a die «virtù» des Danteschen Odysseus. «Gut ist diese ‚virtù', sie nicht dem triebhaften Begehren hörig ist, weil sie von a Formen hemmender Liebe Abschied nimmt, weil sie Wachs Aufschwung, Wille zur Tat und zum Geist ist. Das ist eb Ciceronianisch wie christlich.» (S. 184.) Unzulänglich ist aber d «virtù», weil sie «die Gebärde dieses rechten Entschlusses im V

[1] Eine Stelle aus einer Epistel Dantes (V, 13) ist für diesen Zusamm hang von besonderem Interesse: «. . . cupiditas, more Sirenum nescio dulcedine vigiliam rationis mortificans.»

en des richtigen Zieles sinnlos verbraucht». (S. 184.) Der kel unerlaubter Autonomie» beschattet das Pathos des Odys-. «Gleicht die ‚virtù', die in Odysseus wirkt, auch einer jener ischen Tempelsäulen, die der christliche Baumeister nutzen ı, so ist doch d i e s e Säule zu hoch und zu stolz gereckt, um ı dienen zu können wie die andern.» (S. 184.)

och tiefer in den inneren Kontrapunkt der Odysseusepisode t der andere Begriff, den Odysseus in seiner Rede neben die tù» stellt: die «canoscenza».

ie Erkenntnishybris des Danteschen Odysseus steht einzig da ler mittelalterlichen Dichtung. Auch sie hat antike Prägung. ro beschreibt den Erkenntnistrieb in den Kap. 18 und 19 des ten Buches von *De finibus bonorum et malorum.* Er exempli- rt die Rolle des Wissensdurstes an der Begegnung des Home- ıen Odysseus mit den Sirenen. Zu den Odysseeversen (XII, ff.), die er an dieser Stelle übersetzt, bemerkt er: da die Sire- einen solchen Mann nicht durch Liedchen hätten locken kön- so versprechen sie ihm Wissen. Die Wichtigkeit des Erkennt- iebes wird auch an andern Männern gezeigt, «a quibus propter ndi cupiditatem videmus ultimas terras esse peragratas» l. 19). Cicero lässt dann seine Erörterungsen einmünden in Satz, dass der Mensch, um die Erkenntnis zu befriedigen, sogar Schlaf überwinden könne. Alle diese Motive: die «discendi ditas», das «peragrare ultimas terras», die «vigilia» werden Dante aufgenommen. «Dem Mittelalter und der Bildung Dan- ag ein römischer Text vor, der schon das enthielt, was dann die ıtung, in freilich bisher nie gesehener Weise, in der Besessen- einer menschlichen Gewalt realisiert hat. Diese Feststellung ist tig, weil sie das Suchen nach Spuren ‚modernen' Geistes in der teschen Odysseusgestalt überflüssig macht.» (S. 191.)

eber die antike Wertstufe geht aber das Mittelalter hinaus. len *Konfessionen* Augustins (Buch X, Kap. 35) werden «cog- » und «scientia» kritisch aufgelöst «als Verdeckungen einer sen ‚concupiscentia oculorum', als mögliche Verirrungen einer llektuellen Neugierde (curiositas), einer ‚libido experiendi', die Menschen an das Unwesentliche verrät, an das Aeusserliche, gliche und Vereinzelte, worüber er die eigentliche Aufgabe isst: die Zurückwendung in sich selbst und in seine gottbedürf- Kreatürlichkeit». (S. 192.) Thomas von Aquin stellt der intel- uellen Neugierde (curiositas) den echten Erkenntnistrieb (stu- itas) gegenüber. Beide stammen aus einer guten Wurzel: aus «appetitus veritatis cognoscendae». Aber die Gefahr kommt ichst aus dem V e r z i c h t a u f d i e Z ü g e l u n g. «Sic

oportet ut homo laudabiliter huiusmodi appetitum refrene
immoderate rerum cognitio intendat.» (*Summa Theologiae* II,
qu. 166, art. 2.) Dem entsprechen die Danteschen Verse:

> e più lo 'ngegno a f f r e n o ch'i'non soglio,
> perchè non corra che virtù nol guidi... (Inf. 26, 21—22.

Die Verkehrung des appetitus cognoscendi kann aber auch aus
I r r t u m i m Z i e l herrühren. Dieser liegt vor, «quando
appetit cognoscere veritatem circa creaturas non referendo ad
tum finem, scilicet ad cognitionem Dei» (ib., qu. 167, art. 1).
höchste Wahrheit spricht nicht im Vergänglichen der Dinge,
dern in ihrer Ordnung, die auf den göttlichen Seinsgrund hin
In der augustinischen wie in der aristotelisch-thomistischen
kenntnislehre ist die sinnliche Erfahrung des Dinglichen, die
perientia» eine notwendige Voraussetzung alles Erkennens.
sinnliche Erkenntnis erreicht aber nur das wandelbar Stoffl
die «mutabilia», nicht das Bleibende und Geistige, die «manen
«Scientia non est eorum quae cognoscentur per sensum», sagt
mas in einem Aristoteles-Kommentar (I anal. 42 a).

Auch hier bleibt Odysseus auf der unteren Stufe stehen.
Wachsein ist nur eine «vigilia dei s e n s i».

Es ist auch kein Zufall, wenn Dante nicht mehr die bei H
und Cicero für Odysseus übliche Formel «virtus et sapientia»,
dern «virtude e canoscenza» verwendet. An Stelle der in de
mischen wie in der christlichen Vorstellung als höchster Wert
anspruchten «sapientia» setzt er das Wort, das für die ungezü
und zielirrende «cognitio» in den römischen und christlichen
ten steht: «canoscenza».

Odysseus gleitet aus dem anfänglichen Ethos ab, das ihn
Aufbruch aus der Bindung des Fleisches und des Gemütes trie
überstürmt die gottgesetzten Grenzen (symbolisch die Säulen
Herkules), verliert das Mass und die Demut, verfehlt in sei
Interesse am blossen Sosein der Welt den menschlichen Lebens
und verfällt dem göttlichen Gericht, indem er vor dem unbeka
ten Berge, der den Seefahrern wie ein heiss ersehntes Ziel ersch
von einem ungeheuren Meereswirbel in den Abgrund hinabgezo
wird.

Der «tolle Flug» (folle volo), mit dem enthusiastischen Ne
ton, den wir auch heute dem Worte «toll» geben, erweist sich
der Perspektive des Paradieses als «vermessene Ausfahrt»
varco folle di Ulisse» (Par. 27, 82—83).[1]

---

[1] Mit Versübergriff von folle zu varco, der das am Versanfang isol
«folle» in seiner Bedeutung «stultus» besonders stark hervorhebt.

o finden wir überall den gleichen Kontrapunkt: «Dantes Kunst nag beides, den begrenzten Sinn des Sprechenden und den ten Sinn der objektiven Normen, in seinem Text so zu vereini-, dass kein Bruch wahrnehmbar wird, dass kein misstönender lel den grossen Entwurf dieses innerweltlichen Menschseins t.» (S. 195—196.) Es zeigt sich im Verhältnis Dantes zu Odys- die gleiche ehrfürchtige Hinneigung zur Antike und die gleiche andnehmende Uebersteigung der Antike wie in den grossen nensionen seiner Beziehung zu Virgil. Hinneigung und Auf- ung «sind hier episches Ereignis geworden, so wie sie in Augu- als philosophisches Ereignis begonnen hatten». (S. 197.)

loch deutlicher hebt am Schluss seiner Ausführungen Hugo drich den tiefsten Sinn dieser Wertdialektik hervor, indem er antik-modernen Begriff des «Tragischen» dem christlichen riff der «Sünde» gegenüber stellt. «Das ganze Missverständnis, dem die Odysseusgestalt der *Göttlichen Komödie* immer wie- als eine Art Columbus oder gar Faust ausgelegt wird, rührt er, dass man den Begriff der Tragödie in sie hineinträgt. Aber te meint keine Tragödie, er meint Sünde. Tragisch wäre es, n dieser Odysseus an seiner eigenen Grösse zugrunde ginge wenn dann diese Grösse ideell ungebrochen übrig bliebe im eitern der Verwirklichung. Aber sie geht mit ihm unter, denn war nur die anfängliche Grösse der Innerweltlichkeit. Um so ser ist die Dichtung, in der das alles geschieht. Aus der unend- en Weite menschlichen Wissens und Verstehens, über die te verfügt, ist auch sein Odysseus entstiegen. Aber höher als he Humanität will hier die Treue zu einem Recht stehen, das en Ursprung im göttlichen Ursprung des Seins hat und keine letzung duldet, damit das erschaffne Sein seine Harmonie nicht iere.» (S. 197.)

as Ergebnis dieser exakten Begriffsanalysen liegt nicht nur lem tieferen Verständnis des Inhalts der *Göttlichen Komödie*, em wir durch sie gelangen. Die Niveauunterschiede der Wort- eutung zeigen uns auch, woher die grosse Spannung der Form mt, die das Dantesche Gedicht auszeichnet. Der Abstand zwi- n dem ewigen Horizont des christlichen Glaubens und der ischen Weltlichkeit ist ein Sonderfall für die Spannung zwi- n «Struktur» und «Poesie», die zu den grossen Streitfragen der teinterpretation und der Lebensdeutung überhaupt gehört.[1] o Friedrich hat aus der Perspektive seiner Odysseus-Erklärung entscheidendes Wort zu dieser Frage zu sagen: «Viele Irrtümer

[1] Siehe *Trivium* Heft 2, S. 59 ff.

in der Auslegung der *Göttlichen Komödie* rühren daher, da
Worte einer Gestalt nur wörtlich, also bloss aus dem ep
Vordergrund, aus der Selbstdarstellung der Gestalt verst
werden. Aber dann kann man nicht mehr begreifen, warum
Francesca da Rimini, ein Odysseus und andere in der Hölle
sen, und man zerschlägt das Gedicht in einen Haufen von sc
Szenen, indem man die Architektur, in die sie hineingehöre
eine zeitgebundene Konstruktion auf sich beruhen lässt und
ernst nimmt. In dieser Dichtung ist aber alles, jedes Wort, di
der Teil eines Ganzen, und in der sichtbaren oder unsicht
Verklammerung eines vordergründigen Wortsinnes mit der
sten Sinnstufe spricht die Herrschaft des Ganzen über die
und die ernste Gegenwart der Architektur, um die es Dan
tun ist.» (S. 186.)

Das hat aber noch seine weiteren Konsequenzen. Die «pr
zalische» Liebe der Francesca, wie der «römisch-renaissancel
Welthunger des Odysseus sind Ausbrüche einer an den Schra
einer geschlossenen Welt zerbrechenden Leidenschaft. Da
dass wir sie vom weiten und offenen Horizont Dantes aus
um mit Martin Heidegger zu reden: vom Ende her sehen, ver
sie keineswegs ihre sichtbare Schönheit und seelische Spann
im Gegenteil: ihre Gestalt zeichnet sich mit um so deutlic
Umrissen ab und ihr Schicksal ergreift uns um so völliger, al
ausserhalb der durch die Todeslinie gezeichneten Bühne st
Heller, als wenn sie auf das blosse Rampenlicht der Endlic
angewiesen wäre, lässt der Lichtstrahl aus dem Jenseits di
schütternde Schönheit des Diesseits erstrahlen. Der unend
Wert des Endlichen wird erst vom Boden des Unendlichen
ganz erfasst. Aber die Wendung zum Endlichen macht, dass D
nicht ein Denker oder Prediger oder Theologe ist, sondern
Dichter. Die «Poesie» ist das In-Erscheinung-Treten der leb
gen «Struktur», die unsichtbare Idee wird wirklich in der s
baren Form. Darum ist die *Göttliche Komödie* nicht bloss eine
stration zur *Summa Theologiae*, sondern eine Summa der me
lichen Wirklichkeit selbst. Theophil Spoer

L'ESTHETIQUE DE CLAUDEL

L'auteur de *L'Annonce faite à Marie* a réintroduit dans la
térature française déchristianisée le bloc des vérités révélées.
ce que nous dit, avec quelque absolutisme peut-être, M. Ch

rnet dans son introduction aux *Etudes claudéliennes*[1] au cours quelles il est possible de glaner les éléments d'une stylistique particulière, destinée à éclairer d'un jour nouveau la lecture poète.

I. Friche, dans sa première Etude, a réuni une riche documen- on; il y oppose les jugements que la pensée claudélienne a sus- s. Nous assistons avec lui à un piquant défilé de points de vue l'affirmations opposés. Il nous sera permis de dire toutefois . la critique des critiques, nous préférons l'examen des textes -mêmes.

ans une lettre de 1928, adressée à M. Friche, Paul Claudel a isé les deux sources successives dont sa poétique a su réunir apports en une harmonieuse synthèse. Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé ont été ses maîtres. Mais après sa conversion, il a vé une voie nouvelle. La lecture des deux *Sommes* de Saint mas, affirme-t-il dans cette lettre, a été «une merveilleuse rriture et un merveilleux entraînement pour mon esprit, non ement au point de vue philosophique, mais au point de vue tique.» M. Friche a dès lors instruit toute son enquête selon données. Elle confirme cette notation d'un critique: Claudel *nti l'identité entre le symbolisme religieux et le symbolisme raire.*[2]

ans sa deuxième étude, il nous présente la conception symbo- du poète. Le troisième exposé appuie de faits approfondis la e principale du critique: la transformation quasi organique la pensée claudélienne par la rencontre de la *philosophia nnis.*

La foi thomiste, nous dit M. Journet, est la plus nue des véri- la poésie, la plus somptueuse des beautés.» Comment Claudel -il nourrir sa poésie de cette foi, c'est ce que nous montre avec grand approfondissement M. Friche. Il nous incombe d'étudier problème en un seul de ses aspects: la stylistique de Claudel. sera un découpage artificiel, puisqu'il s'agit d'un art totaliste. tefois, nous croyons pouvoir mettre en lumière quelques aperçus ressants, si même l'exégète ne s'est pas attaché, à notre sens, z nettement à cette recherche. La solution de *l'énigme claudé- ne* «relève, dit-il, d'une étude double: celle des témoignages es textes qui nous révèlent en Claudel la superposition de l'in- nce de Saint Thomas aux influences littéraires antérieures, et

---

[1] *Ernest Friche,* Etudes claudéliennes. Préface de Charles Journet. ions des Portes de France. Porrentruy. 1943. [2] Op. cit. p. 17; d'après éric Lefèbre: *Les sources de Paul Claudel.*

la comparaison des points de correspondance organiques entr
prit du thomisme et celui du symbolisme claudélien.»

Claudel doit sa forme à Rimbaud [1]; Baudelaire lui a appri
faut suggérer tout l'univers par le poème; Mallarmé, symi
intellectuel, incroyant, ne pouvait apporter une richesse
nouvelle au poète; il a su lui donner «le parti-pris de cons
l'univers comme un texte et les choses de la nature comm
signes, des mots au langage profond et inépuisable». Brun
cité par M. Friche, a bien exprimé la valeur profonde
signes: «Tandis que l'allégorie et la comparaison ne serven
faire briller l'esprit ou l'habileté du poète, le symbole, allan
loin et plus profondément, nous fait sentir entre le monde e
quelqu'une de ces affinités secrètes et de ces lois obscure
peuvent bien passer la portée de la science, mais qui n'en so
pour cela moins certaines. Tout symbole est en ce sens une
de révélation.»

Mais combien la Révélation va-t-elle, par le contact du D
Angélique, faire du symbolisme claudélien un instrumen
riche. A la façon dont croissent les arbres, les thèmes primor
du poète de *L'Annonce* vont se développer et fructifier to
long de sa carrière littéraire. Voici comment. «C'est vraim
caractère d'une *esthétique théocentrique* que le symbolisme de
baud et de Mallarmé va revêtir chez l'auteur de *La Ville*. H
rement complexe, l'esthétique claudélienne peut se ramener
formule synthétique très simple que nous proposons ainsi: *t
rôle et l'effort du poète consiste à capter par son poëme cette
spéciale de Dieu que lui renvoient deux miroirs superposés
individualité et l'univers.*» Le processus de l'élaboration po
concourt à recréer, par la démarche même qui est celle du
teur, un monde, non pas identique, mais semblable à la Cré
divine, ce monde étant premièrement assimilé dans l'esprit
poème est un reflet à la fois original et fidèle du monde;
il est en même temps, *et d'une façon spéciale,* une image du
En effet, c'est son *moi* le plus profond que livre le poète; se
subjectivisme spontané et en quelque sorte subconscient est ré
teur de l'individualité totale, et constitue par là un reflet du m
et de Dieu. Le rythme de la vie et le rythme de la pensée s'
tifient. Mais dans la captation par l'écriture de ce souffle
aucun élément extérieur n'a le droit de s'interposer. Il faut
tendre ici l'entrave du vers régulier rythmé. Il ne s'agit pas

[1] Op. cit. p. 140 et 141. Lire ces exemples de la stylistique symb
de Claudel.

lte d'ordre littéraire contre les règles de la versification clas-
. Le problème est celui seul que nous venons d'exposer le
ne, en tant qu'image et de l'univers et du poète, et par là double-
miroir de Dieu, doit être conçu dans des conditions si pures,
soit du divin le reflet le plus total possible. Ce totalisme, qui
objectif en face de l'univers et subjectif quand il exprime le
e, se fond en un synthétisme qui est le réceptacle le plus favo-
de *l'intuition globale.*

s valeurs les plus fines s'y joueront sur une triple gamme:
e de l'esprit, celle de l'imagination et celle de l'oreille.» Le
ne est musique. C'est un principe symboliste connu. Les procé-
musicaux de Claudel sont ceux qu'il a appris de ses maîtres,
baud et Mallarmé, en écartant de sa propre manière leurs
nces, qu'il nomme plaisamment des fondrières. Par cet équi-
, telle une cloche

. . . en qui tout son retentit sous le coup unique [1]

vre en même temps créatrice et soumise pourra *donner de Dieu*
image délectable. On surprend ici l'élément médiéval chez
del.

vocabulaire du poète, généralement jugé obscur, s'éclaire par
omisme, qu'il a longuement assimilé. «Nous sommes sûr de
lexique.» La cohésion de l'œuvre est telle, qu'elle n'admet
de fortuit.

je puis parler, continu avec toute chose muette,
rôle qui est à sa place intelligence et volonté.
chanterai le grand poëme de l'homme soustrait au hasard! [2]
(La Muse qui est la Grâce.)

ans cette intime unité du monde, le poète a senti l'essence de
similitude. «La métaphore, l'iambe fondamental ou rapport
e grave et d'une aiguë, ne se joue pas qu'aux feuilles de nos
s; elle est l'art autochtone employé par tout ce qui naît.» [3]
ermanence de tout élément est la grave; sa modalité actuelle,
des accords en puissance dans cette permanence, est la note
ë. L'image est renouvelée, vivifiée par la perception de ce
ort; elle ne peut être ainsi qu'originale, imprévisible, «expli-
par elle seule et l'ordre permanent.» [4] Voici un exemple de
stylistique qu'on a pu appeler cosmique:

ne veux pas de vos eaux arrangées, moissonnées par le soleil,
ées au filtre et à l'alambic, distribuées par l'engin des monts,

---

La Ville II, p. 288. [2] *Grandes Odes*, p. 125. [3] *Art poétique*, p. 51 [4] *Ibid.*,

Corruptibles, coulantes.
Vos sources ne sont point des sources. L'élément même!
La matière première! C'est la mère, je dis, qu'il me f
Possédons la mer éternelle et salée, la grande rose gri
lève un bras vers le paradis! Je m'avance vers la mer aux ent
de raisin!

(L'Esprit et l'Ea

De même la métrique si personnelle de Claudel procède
iambe interpénétré du langage et de l'univers. Elle est une
nance, comme la respiration, comme le rythme du cœur. «C
le souffle est le produit de la respiration, le mot *spiritus* d
également le souffle et l'esprit.» [2] Cueillons dans les Grandes
quelques vers dont la cadence semble se modeler sur cel
souffle:

Soyez béni, mon Dieu, / qui m'avez introduit dans cette
de mon après-midi,
Comme vous avez fait passer les Rois Mages à travers l'emb
des tyrans / et comme vous avez conduit Israël dans le dése
Et comme après la longue et sévère montée / un homme a
trouvé le col redescend par l'autre versant.

(Magnificat

Allez, maudits, au feu éternel, / qui est préparé au démon
ses anges!
Venez, les bien-aimés de mon père / et que celui qui a
et soif boive et mange!

(Processionnal

La note aiguë, ici encore, premier élément de chaque *vers*, d
ce qui est subjectif, partiel, accidentel, non permanent; la ré
tion grave de la phrase énonce l'acte accompli, éternellement
la continuité intime de la création.
Je connais toutes choses / et toutes choses se connaissent en

(L'Esprit et l'Eau.

Ainsi se ferme le cycle des analogies réciproques dont le ré
serré a agenouillé le poète «devant l'ensemble des créatures, co
un critique devant le produit d'un poète» [6], dans *son parti
sublime d'imitation non pas tant des résultats que des procéd
la création divine.* [7]

Arthur Jeanrenau

---

[1] *Grandes Odes*, p. 48. [2] *E. Friche*, op. cit., p. 231. [3] *Grandes Odes*, p.
[4] *Ibid.*, p. 194. [5] *Ibid.*, p. 52. [6] *Art poétique*, p. 13. [7] *E. Friche*, op. cit. p.

? entscheidungslose Mannigfaltigkeit der philosophischen bilder, die in der Geschichte des Geistes, bald nacheinander, auch nebeneinander, zur Höhe aufkommen, sich gegenseitig den und, andern den Raum lassend, wieder rücksinken, die rchie» der metaphysischen Systeme, die auch als solche dem sstsein der Historie stets aufs neue sichtbar wird und dann r wieder zum agnostizistischen Verwerfen der Philosophie haupt und zumindest aber der Metaphysik, oft freilich auch benso agnostizistischen Freude am derart sich manifestieren- Reichtum des menschlichen Geistes verführt, sieht sich doch, auch seltener, der gerade anderen, nicht minder intensiv tragenen Behauptung gegenüber, die in allen jenen Viel- n nur verschiedene Ausdrucksarten einer im Zentrum stets und gleichen «Philosophia perennis» erkennt und hierunter etwa bloss eine durchgehende Aehnlichkeit der eben philo- schen Haltung und Einstellung, sei sie methodischer, sei sie tiver Art, sondern auch eine inhaltliche, nur durch relativ lentielles dem oberflächlichen Betrachter verdeckte Kon- z versteht: im wesentlichen seien die Divergenzen, soweit sie nicht noch einfacher, durch terminologische Abweichungen, seitiges Missverstehen und ähnliches erklärten, nur solche der richtung und des Interesses, so dass was früher gegensätzlich n, sich nun als parallel, berührungslos laufend erweise; wirk- Antagonismen aber, die freilich auch dann noch und selbst undamentalem erständen, seien stets Auswirkungen nicht tlich und spezifisch, nicht ursprünglich philosophischer gei- Einstellungen und Haltungen, seien in Trübungen und Fäl- gen aus dem Philosophischen wesensfremden, meist religiö- der praktisch gewandten Quellen gegründet. (S. 18/19.)

r wählen diesen Satz ziemlich blindlings aus dem Buch von hann Schmalenbach *Leibniz* aus (München 1921); schon der e nach ist er darin durchaus nichts Ungewöhnliches — der ttelbar darauf folgende ist z. B. gut um die Hälfte länger. — s Buch erschien zum Zeitpunkte, als das bürgerliche Zeitalter lem Weltsieg der bürgerlichen Demokratie auf seinem Höhe- t schien. Spengler hatte eben die Geistesgeschichte in eine neure Relativität aufgelöst, ein Netz von Längs- und Quer- hungen, die die Eigensubstanz der Einzelerscheinung auf- en. Diese Lage spiegelt sich in der stark auf Einflüsse und logien ausgehenden Darstellungsform des Buches. Auch im piegelt sich sein Zeitalter. Die gliedernden Grundgegensätze

werden überwachsen von dem Reichtum der Einzelbezieh
die noch mehrfach herüber- und hinübergesponnen werden
gends ist eine echte Absetzung — statt «entgegengesetzter
von der «grade anderen Behauptung» geredet, das «aber
gegenüber dem «und» zurückgesetzt, — nirgends eine echte
Nach Doppelpunkt wird mit kleinem Anfangsbuchstaben
fahren (im folgenden Satz dies dreimal). Mit durchaus gut
befriedigtem Gewissen wird Nebensatz in Nebensatz gehakt
so ist ja auch die unendliche Verflechtung der Dinge selbst
wird einbezogen, alles ist relativ, je nach der Betrachtung
alles spiegelt sich in allem. Die Unterteilung der dialek
Möglichkeiten wird soweit getrieben, dass die Gesamtstrukt
aus den Augen gerät. Die indirekte Rede dehnt sich so wei
die Beziehung auf den übergeordneten Satzteil locker wir
wir auch hier im Relativen einsinken. Klare Ueberordnun
Herrschaft verstrickt sich in der organischen Selbstvermehru
Schachtelungen, und wir bleiben im Instanzenzug stecken
Reichtum der Beziehungen wird durch einen besonders an
bialen und pronominalen Bestimmungen üppigen Stil widers
los ausgemalt: «Zur Höhe aufkommen», «andern den Raum
send wieder rücksinken», «Haltungen und Einstellungen»
mal), «praktisch gewandte Quellen» usw. In den Schlusszeile
die Zwischenschaltung von Nebenbeziehungen so weit, das
Geist nicht sofort mehr gelingt, den Faden darüber hinweg a
nächstkoordinierten Punkt anzuknüpfen.

Das nächste grössere Buch des Verfassers, *Geist und Sein*
1939), zeigt in seinem Stil die inzwischen eingetretene Z
wende mit Klarheit an. Nach dem Anfang der zwanziger
stürzte das bürgerliche Zeitalter schroff zu Boden; Spengler
war es, der die neue Art, ein Absolutes zu gewinnen, bis zur
ten Brutalität durchführte. Alle Beziehungen werden abges
ten oder ignoriert. Die Dinge sollen nicht mehr diskursiv in s
aufgelöst und aus solchen zusammengesetzt, sondern intuiti
kannt werden, phänomenologisch, von Mitte zu Mitte, wi
dem einfachen Strahl eines gestaltfassenden und -gebenden B
Der Stil ist also nicht mehr ein erläuternder, sondern ein er
lender. So finden wir denn hier ganz kurze Sätze, welche oft
künstlich in drei bis vier unvollständige Bruchstücke durch P
zerlegt werden, sogar über die sehr zahlreichen, oft nur
Satz umfassenden Absätze hinweg:

*Logos wird gemeint. Nicht nur vom Denken, sondern von
Bewusstsein. Und von allem Bewusstsein notwendig. (Absatz.
wusstsein — als reales Bewusstsein; usw.* (S. 243).

nige kleine Absätze werden zu einem numerierten Abschnitt mengefasst (der jedoch zuweilen auch nur e i n e n Satz ent- Oft wird jeweils am Schluss solchen Abschnitts eine ein- e, lapidare, schroffe Entgegensetzung mit «Doch» oder «Aber» führt, die den Abschnitt wieder in Frage stellt:

tter setzen für ihre Kinder ihr Leben ein. (Absatz.) Sollte h eine Mutter dies nicht tun, wird sie getadelt. (S. 311.)

verbundene Gesichtspunkte werden gelegentlich hinterher in mern geboten. Alles ist Absetzung. Nichts wird von Bezie- n her angegangen oder in solche hinaus entfaltet, sondern erden blockhafte Gebilde von elementarer Unerklärbarkeit pisch aneinander geschichtet. Die Unmöglichkeit, von an- n her subsumierend zu definieren, prägt sich darin aus, dass grosse Anzahl von Termini einfach rein suggestiv, sozusagen minem mit Anführungsstrichen eingeführt werden:

rliehen' wird die ‚Bedeutung' vom ‚Verstehen' nicht. (S. 227.)

es ist nur aus sich selbst zu verstehen. Direkte Fragen sind den kurzen gehackten Sätzen häufig:

. Der Gegenstand wird auch nicht geschaffen (Absatz.) Zwar man von Hilfsmitteln der Gegenstandgerichtetheit anerken- müssen, dass sie geschaffen werden. Die Gegenstände als jedoch sind von vornherein gegeben. (Absatz.) Darf man Meinen als Logos-Meinen sagen, dass es sie schaffe? 405. usw. 6/27.)

ederaufnahme von Substantiven durch Pronomina wird gern eden, vielmehr jene in monumentaler Wiederholung noch l gebracht:

satz) Schiller hat das künstlerische Schaffen als eine Art begriffen. (Absatz) Schiller wird schwerlich mangelnden s geziehen werden. (Abschnitt.) (S. 309.)

ch hier wurden die Beispiele für zahllose andere ziemlich ut Glück herausgegriffen. Der Leser überzeuge sich selbst . — Es hat wohl seinen guten Sinn, wenn gerade ein philo- cher Stil sich so bis ins Kleinste zum Gradmesser der geisti- eitbewegung macht. E. B.

ARCA:

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono.

verso con cui incomincia il Canzoniere, il primo verso del o primo. Ecco come lo sentì, direi come lo saggiò, or sono o secoli, Pietro Bembo:

voll-Meinendes, Aktives. Die einzelnen Nennungen sind [illegible] gereiht, durch immer wiederholtes «wie» oder «und», parata[illegible] wobei der eine regierende Imperativ «Hör'» bald unstimmig [illegible] wenn er eben nicht vergessen würde. Der Vers, frei, schmie[illegible] etwas fieberisch rhythmisiert — Golo spricht diese Verse in [illegible] der Umnachtung nahen exaltierten Zustand —, mit einem [illegible] kalischen Gefühl für steigende und sinkende Verslänge, rhy[illegible] sche und Reimwiederholung. Die in ziemlich unbestimmten [illegible] dungen — wie sie später bei Eichendorff das stetige Nat[illegible] bestimmen — gereihten verworrenen Sinneseindrücke m[illegible] schliesslich konklusionsartig in der Allegorie.

Vergleichsweise ein Vers aus der Walpurgisnacht:

> Wie traurig steigt die unvollkommne Scheibe
> Des roten Monds mit später Glut heran.

Er berührt an sich romantisch; indes ist hier jedes Wort g[illegible] melt, aus präziser Vorstellung genährt, Zeit- und Raumwelt [illegible] voll durchdrungen (mit später Glut), eine trockene Sachli[illegible] (unvollkommene Scheibe) im Dien[illegible]e stärkster Stimmung. H[illegible] allem ein humorvoller, undupierter Geist. Eine romantische [illegible] mit klassischen Mitteln gestaltet; bei Tieck dagegen die b[illegible] nende gefährliche Verzehrung der Sprachmittel in ihrer An[illegible] chung an den romantischen Gegenstand, oder die Gegenst[illegible] losigkeit, die schliesslich in der romantischen Musik endet.

TRIVIUM

1. JAHRGANG IN LEINEN GEBUNDEN, MIT GOLDPRÄGUNG

Fr. 14.–

AUS DEM INHALT:

Emil Staiger: Goethes Novelle – C. F. Meyer « Die tote Liebe » – « Kunst und Reichtum deutscher Prosa » – Hölderlin: Chiron. *Theophil Spoerri:* Der Aufstand der Fabel – Eine neue Wende in der Danteforschung – Friedrich Karl Schumann « Gestalt und Geschichte » – Jean Prévost « La création chez Stendhal ». *Gerda Neukomm:* Zum Stil Flaubert's – Die Canzonen der Vita Nuova. *Max Wehrli:* Die Elegie Walthers von der Vogelweide – « Gedichte und Gedanken ». *Marcel Raymond:* Deux poèmes de Verlaine. *Karl Vossler:* Über die Emphase. *Arthur Jean-renaud:* Prière et Poésie chez Peguy. *Reto Roedel:* Poetica dei lirici nuovi. *Erich Brock:* Das Magische im Stil von C. F. Ramuz. *Julius Rütsch:* Probleme der Valéry-Betrachtung. *Henry Guillemin:* « La Vigne et la Maison ». *Elisabeth Brock-Sulzer:* Anmerkungen zu einer deutschen Claudel-Übersetzung. *Chronik und Miszellen.*

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

Buchdruckerei Fritz Frei, Horgen-Zürich